THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PG3065
.S6
A7
1928a

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00024004916

SOTSIOLOGICHESKAIA POETIKA

Boris Ignat'evich Arvatov

Published on demand by
UNIVERSITY MICROFILMS
University Microfilms Limited, High Wycomb, England
A Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

1-8

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/sotsiologicheska00arva

* * *

This is an authorized facsimile of the original book, and was produced in 1970 by microfilm-xerography by University Microfilms, A Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.

* * *

PG 3065
.S6
A7
1928a

А. АРВАТОВ

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

LIBRARY
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
CHAPEL HILL

Class PGR 143

Book .A7

YUDIN COLLECTION

3060 27

20421
10

108

Б. АРВАТОВ

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА

PGR 143
.A7

21 типография «Мосполиграф»,
Москва, Варварка, Елецкий п.,
дом № 7. Главлит № А-18133.
Фосп. № 124. Тир. 3000 экз. 1140
1928 г.

MAY 13 1929
DOCUMENTS DIVISION

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Сложность нынешней литературной обстановки и обилие писательских группировок с самыми различными направлениями вызывают в широких читательских кругах вполне естественный интерес к сущности литературных споров и разногласий.

Считаясь с этим интересом и выполняя программу, поставленную Федерацией Об'единений Советских Писателей, Издательство выпускает из печати серию книг, в которых надеется с наибольшей полнотой отразить все основные течения в области критики, теории и истории литературы. Само собою разумеется, что «Федерация» в качестве органа ряда писательских Об'единений, не может нести ответственность за точки зрения отдельных авторов, представляющих те или иные литературные направления, а также за положения, высказанные ими в своих работах.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Собранные в этой книжке статьи тов. Арватова Б. И. не являются результатом научно-кабинетной работы, а представляют из себя зафиксированные на бумаге полемические речи в борьбе за новую, пролетарскую культуру.

Отсюда их достоинства и недостатки. В бою, в полемике, в дискуссии некогда обдумывать каждое слово, взвешивать каждый термин, иногда хватаешься за первый подвернувшийся аргумент, способный разбить противника и подтвердить правильность защищаемой идеи. В этих неточностях, перегибах и случайностях—недостаток таких зафиксированных речей. Но зато огромным достоинством является их боевая установка, их прямое действие, не разжиженное колебаниями и сомнениями.

Дискуссия, в которой тов. Арватов принимал горячее участие, заключалась в том, чтобы определить свое отношение к буржуазному культурному наследству. Как быть с этим буржуазным наследством?—этот вопрос возник на следующий же день после Октябрьского переворота. И ответы были даны самые противоположные. Один ответ: охранять; второй ответ: разрушать. Образовались две партии на культурном фронте: партия—охранителей и партия—разрушителей.

Охранители говорили: «Новая, пролетарская культура является продолжением прежней, буржуазной, поэтому прежде чем строить новую культуру, надо, чтобы пролетариат усвоил старую. Поэтому мы должны не только охра-

нять эту старую буржуазную культуру, но и популяризировать ее среди широких рабоче-крестьянских масс».

Разрушители говорили: «Пролетарская культура будет создаваться в борьбе с буржуазной культурой, и поэтому мы должны расчистить место для этой новой пролетарской культуры и разрушать старую, буржуазную. Чем больше мы будем охранять старое, тем труднее будет расти новому. Мало того, старое не лежит мертвым грузом, а влияет, воздействует и мешает строить новое».

Застрельщиками партии разрушителей были деятели левого фронта искусств, выступавшие сначала в газетке «Искусство коммуны», а затем сорганизовавшиеся в группу «Леф».

Тов. Арватов—один из деятельнейших членов группы «Леф»—поставил себе специальную задачу обосновать лефовскую программу с точки зрения марксизма. В ряде статей и выступлений он доказывал и продолжает с успехом доказывать, что лефовские положения—это не анархические выкрики деклассированной интеллигенции, а доподлинная культурная программа пролетариата.

Выступления тов. Арватова сосредоточены, главным образом, на вопросе об эстетической культуре пролетариата. Анализируя природу эстетических ценностей буржуазии, тов. Арватов приходит к заключению, что основным признаком всех этих эстетических богатств является их внеутилитарная значимость. Все эти художественные произведения существуют не для того, чтобы строить жизнь, не для того, чтобы эту жизнь организовывать, а для того, чтобы на условном эстетическом материале осуществить ту мечту о стройном, организованном обществе, которая в условиях буржуазно-капиталистического строя недостижима.

Благодаря анархическому строению буржуазного общества, никакое планомерное общественное строительство невозможно. И, как реакция на эту анархичность, буржуазия создает себе искусство, оторванное от реальной жизни. В этой изолированной области художник может по

своему произволу организовывать мир и создавать иллюзии гармонии и красоты.

Пролетариат в борьбе с анархическим строением капиталистического общества находит совсем другие пути. Никакая иллюзорная организованность не может его удовлетворить. Никакие эстетические гармонии не могут заменить ему организованное бытие. Организованность нужна ему не в эстетике, а на деле. Поэтому пролетариату буржуазная эстетика не нужна; мало того, вредна потому, что подменивает боевые задачи социального строительства эстетическими утопиями уже достигнутой гармонии и красоты.

Пролетариат может использовать некоторые технические навыки буржуазных художников, но только коренным образом изменив их в соответствии с теми новыми целями, которые ставит себе пролетариат в своей социальной борьбе. Эти технические приемы должны служить пролетариату не для создания вне-реальной, эстетической деятельности, а для изменения реальной деятельности в приближении ее к тому социалистическому идеалу, за который борется пролетариат.

Арватов настаивает на том, что у пролетариата может быть только одна эстетика: эстетика целесообразности. Только то, что целесообразно, только то, что непосредственно отвечает запросам реальной жизни, может быть приемлемо для пролетарской культуры.

Но Арватов не ограничивается простым отрицанием пригодности буржуазно-эстетических ценностей для пролетарской культуры. Он хочет ответить на вопрос: какую же задачу положительную выполняла эстетика в условиях буржуазного общества?

Арватов, исходя из положения, что вся сумма эстетических ценностей внеутилитарна и не служит непосредственному жизнестроительству, видит положительную сторону этой эстетической деятельности в том, что она является как бы лабораторией новых форм.

Что такое поэзия? Это, прежде всего, отрыв от реальной жизни, но вместе с тем это—повод художникам слова,

не связанным утилитарными заданиями, работать над формальным усовершенствованием языка.

Впрочем, Арватов тут же оговаривается. Поэзия оперирует одинаково и с архаизмами и с неологизмами, т.-е. поэзия может быть и реакционным и революционным фактором. В части реакционной она никаких положительных функций не имеет, но в части революционной она их имеет постольку, поскольку эти новые формы могут быть применены в практическом языке. Таким образом, для Арватова ценность внеутилитарной поэзии определяется той мерой, в которой ее лабораторные опыты могут впоследствии стать достоянием практической деятельности.

В этом Арватов видит историческую необходимость внеутилитарной эстетики в условиях буржуазного общества. Не было прямого пути к жизнестроительству потому, что не было организованной, плановой, социальной работы. Поэтому движение вперед происходило обходным путем, через формальную лабораторию.

В условиях социалистического общества надобности в таком обходном движении нет, потому что социалистическое общество тем и отличается от буржуазного, что в нем движение происходит не анархически, а планово организованно. Поэтому мы должны перейти от внеутилитарных лабораторий к лабораториям реальной жизни и строить эту жизнь прямым воздействием на нее, а не через туманные, эстетические ценности.

Вся эта концепция Арватова несколько схематична и не разрешает целого ряда вопросов, которые стоят перед исследователем эстетической культуры буржуазии. Но, повторяю, концепция Арватова родилась не в научном кабинете, а в борьбе с партией охранителей, которые не прочь были рядить пролетарскую культуру в эстетические одежды буржуазии, только слегка подгримировав их под пролетарское.

Здесь собраны статьи тов. Арватова по вопросам поэзии и литературы. Согласно общей своей концепции Арватов, прежде всего, отмежевывает язык поэтический

от языка практического. И в этом отношении он всецело стоит на точке зрения группы Опояз. Однако, Арватов опасается, что опоязовцы слишком резко противопоставляют язык поэтический практическому; ему кажется, что связь и взаимодействие этих языков теснее, чем это представляют опоязовцы. Здесь сказывается опаска социолога, который боится, что если будет порвана связь между рядом практическим и рядом поэтическим, то все изменения поэтического ряда должны будут быть об'яснены имманентно, что коренным образом противоречит основным положениям марксизма.

Однако, опасения тов. Арватова напрасны. Опоязовцы никогда не утверждали, что поэтический ряд независим от ряда социального. Напротив, самое понимание поэтического ряда, как противопоставление ряду практическому, подразумевает теснейшую между ними, хотя бы и пародийную, связь. Без практического ряда не существовал бы и ряд поэтический. Изменение в практическом ряду непременно вызывает изменение в ряду поэтическом. Если даже у отдельных опоязовцев и попадаются выражения о независимости поэтического ряда, то смысл их в том, что связь между этими рядами не прямая, а пародийная; и сказаны были слова о независимости ряда только в борьбе с теми наивными социологами, которые попросту отождествляли ряды поэтический и практический. Опоязовцы настаивали на несмешении этих рядов и тем самым вынуждены были рвать традиционные связи, но только с тем, чтобы установить новую связь, более сложную, но зато более верную.

Доказывая внеутилитарное значение поэтического языка, Арватов ставит перед пролетарским художником слова задачу: деэстетизировать поэтический язык и предупреждает их от впадания в буржуазную эстетизацию. В этом отношении очень любопытны его статьи о Маяковском и о Брюсове. Маяковского он расценивает, как деэстетизатора, а Брюсова—как эстетизатора пролетарской культуры.

Огромное значение статей Арватова заключается в том, что он применяет положения марксизма к области эстетики, тщательно сверяя их с последними достижениями формальной науки. Он понимает, что от этих достижений нельзя отмахиваться словечками, вроде: идеалисты, формалисты, упадочники; что нужно не повторять слова учителей марксизма, а применять их положения на новом, научном материале.

Арватов понимает, что между формалистами и социологами нет принципиальных разногласий, что и те и другие проделывают разными путями одну и ту же работу.

Арватов понимает, что марксист не может проходить мимо научных фактов, а должен понять эти факты силой своего метода. Для марксиста и формалисты и социологи— работники, собирающие материал, проникающий в законы эстетической области, и ему, марксисту, надлежит дать всем этим накопленным фактам и гипотезам должную научную систему. В этом, а не в бесконечном цитировании Маркса, Энгельса и Плеханова, заключается подлинная работа марксиста. Арватов ведет эту работу, и первые его статьи не потеряли своей актуальности и сегодня.

О. М. Брик

О МАРКСИСТСКОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ

Буржуазная теория искусств прошла в своем развитии три стадии: сначала она была наукой о художниках, наукой биографически-описательной; затем, главным образом в XIX веке, получила преобладание установка на произведения искусства—искусство письма стало вещественно-относительным, историко-археологическим, появились первые подготовительные обобщения; наряду с этим эмпирическим выявлением, как бы в противовес ему, в контрастно-отвлеченной форме, развилась эстетика в качестве особой отрасли философии. В настоящее время, после долгой и упорной борьбы охваченной схоластикой эстетики с чистым эмпиризмом, буржуазное искусствознание превратилось в науку о стилях, об эволюции форм, причем в основу положено, что̀ неудивительно для буржуазной идеологии в целом, не изучение общественной деятельности, производящей «стили», а изуче́ние самих стилей, как самодовлеющих или почти самодовлеюще имманентно развивающихся ценностей.

Цель ма̀ркситского искусствознания в том виде, в котором оно существует сейчас, была воспринята следующим образом: надо было подвести социологический базис под уже исследованные факты искусства и осоциологизировать буржуазное искусствознание; одни стали определять социологически отдельных художников, другие — произведения искусства, третьи—целые «стили». Получилась механическая комбинация из «экономического базиса» и «художественной надстройки».—Революция внутри самой теории искусства

была подменена поверхностным с ней знакомством, привлеченным для преднамеренного, с точки зрения марксизма, об'яснения в корне буржуазных теоретических построений. Одним словом, буржуазная наука с ее фетишами, идеологизмом, потребительской позицией не только не была реорганизована, а, наоборот, получив марксистские одежки, с новой энергией подняла голову; в невредимости и сохранности, правда, качественно ухудшенная смешением методов, а потому не импонирующая даже малотребовательному теоретическому сознанию, она грозит сделать пролетарское художественное движение своим послушным орудием.

Схема получается примерно следующая:

Буржуазное искусствознание.	Марксистское искусствознание.
Идея.	Экономика.
I. Художественное произведение. Форма.	I. Идея. Художественное произведение. Форма.
II. Художественные приемы. Художник. Продукт.	II. Экономика. Художественные приемы. Художник. Продукт.
III. Общественная среда. Идеи—эстетические потребности.	III. Экономика—общественная среда. Идеи—эстетические потребности.
и т. д.	

Какие бы вопросы не взять внутри искусствознания, будь это вопросы «формы и содержания», «идей», «стиля», «эстетического и внеэстетического» и т. д., они без изменения вошли в работы марксистов с единственным добавлением: «определяются экономикой и выводятся из производственных отношений». Если исключить работы левых-производственников, то нет ни одного самостоятельного определения сущности искусства.

Положение настолько неблагополучное, что его нельзя оправдать таким соображением, как достигнутое в ряде вопросов сведение искусства к производственным отношениям и отношениям классовой борьбы. Это достижение не искусствознания, а марксистской социологии вообще, т. е., пролетарской теории общественного развития. Искусствознание же—особая наука; ее методы и ее об'екты не шире, а уже социологических, и здесь пока-что не сделано чего либо признанного в среде марксистов-искусствоведов, что могло бы быть противопоставлено буржуазным теориям.

Каждое идейное движение, даже когда оно переживает революцию, исходит из предшествующего этапа своего развития. Пролетариат должен, строя классово-социалистическое в конечном счете искусствознание, начинать с того, на чем остановилась буржуазия, отбросив превзойденное ею раньше, т. е., с теории искусства, как теории социалистических приемов. В ней буржуазная наука нашла высшую возможную для нее реализацию методов систематизации фактов: монизм по отношению к продуктам искусства; отказ от индивидуалистического подхода к художнику, апелляция к общественной культуре в целом. Буржуазность этого монизма заключается в следующем: контекст художественных фактов вырван из его органической почвы; самые факты исследуются не как общественные трудовые процессы, а как взаимодействие эстетических категорий; эстетическое характеризуется имманентно ему самому и часто противопоставляется остальной реальности; теория отрывается от практики, т. е., буржуазное искусствознание не стремится быть сознательным организатором буржуазного искусства, а изучает его абстрактно-познавательно, становясь, следовательно, его теоретическим фундаментом, независимо от своей воли. Два первых решительных шага, которые могут сделаться опорой пролетарского искусствознания, таковы: подойти к искусству, как социально-трудовой деятельности, как к специфической отрасли общественно-полезного труда—со своей техникой, экономикой, идеологией; далее — построить систему искус-

ствознания на целевом признаке, как теорию, суть которой в организации пролетарского искусства, а с ним пролетарского и впоследствии социалистического строя. Отсюда будет следовать отказ от потребительской точки зрения (проблема «красоты»), от постановки вопроса «формы и содержания» (эстетический дуализм), от превращения вещей и вещественных процессов (напр., проблема фрески и станковой картины, краски и т. д.) в абстрактные идеологические явления; признание технических и социально-экономических фактов равноправными с фактами идеологическими; целостное изучение искусства, как общественной деятельности, как особого элемента культуры, как процесса производства и потребления художественных продуктов; здесь несомненную пользу может принести перенесение методов наиболее точной из общественных наук—политической экономии—в искусствознание; если политическая экономия изучает общественный труд с его количественной стороны, то искусствознание (не сознавая пока этого) изучает общественный труд с качественной стороны; термины: художественные производственные отношения; художественный рынок, разделение и кооперация труда в искусстве и пр. не окажутся бессмысленными, если их применить не только в отдельных частных случаях, а по отношению к самым коренным проблемам художественного развития.

То же следует сказать и о подразделении истории искусств на эпохи: марксист может и должен говорить о натуральном художественном хозяйстве, о художественном феодализме, о цеховой эпохе в искусстве и т. д.; выводя отсюда построение сюжета, живописной формы, взаимоотношения конструктивных и композиционных элементов художественной продукции, связь идей в искусстве с идеями общества в целом.

Не менее важно поучиться у политической экономии о причинах появления такой-то, а не другой продукции, т. е. исходить из доказанного в экономике факта, что производство и его развитие определяют потребности

(в искусстве—т. н. эстетические «вкусы»), что потребность есть лишь общая предпосылка для производства, ничего не могущая изменить в способах производства, за исключением случаев, когда потребность непосредственно вызвана и стимулирована производством.

В небольшой статье трудно исчерпать крупный вопрос о методологии пролетарского искусствознания. Однако, написанного здесь достаточно, чтобы увидеть, какую революцию надо совершить в новой для рабочего класса отрасли знания, применив указанный метод. Марксисты-исследователи разорвут ограниченные рамки эстетского искусствознания, сделают его теорией качественного построения общественной деятельности, подвергнут изучению не одни так наз. художественные «ценности», т. е. продукты сознательно-эстетского творчества, а ту необходимую сумму явлений, которые буржуазными учеными игнорировались и которые являются результатом стихийного исторического развития. «Композиция» автомобиля и «компановка» газетной страницы будут для искусствоведа об'ектами одинаково серьезного исследования наряду со станковым и так называемым прикладным искусством.

Этим путем станет обеспеченным союз искусствознания и остальных наук в общей культуре пролетариата, а потому станет обеспеченным союз искусствознания с пролетарским художественным движением, как неразрывным звеном в борьбе за организацию социалистического общества. Революция в искусствознании должна стать его социализацией.

К МАРКСИСТСКОЙ ПОЭТИКЕ

I

Отличие поэзии от других видов искусства состоит в том, что ее материалом является человеческая речь. Поэтому вопрос о поэзии сводится к вопросу о поэтическом языке, взятом со всех его сторон: смысловой, синтаксической и ритмозвуковой (эвфонической). Поэзия—одна из форм изобразительного «станкового» искусства: в этом качестве она всегда стремилась быть индивидуальной и внеутилитарной. Иными словами, язык поэтический существует и ощущается постольку, поскольку он выделен из языка практического. Поэтический язык, в значительной степени, лишен как раз той функции, единственно благодаря которой реальная, практическая речь становится могущественнейшим орудием общественного строительства и без которой она теряет такое значение,—а именно функции коммуникативной. Поэтический синтаксис—это синтаксис, освобожденный от непосредственного, реального назначения; поэтический язык—это язык, оперирование над которым относительно не стеснено рамками языковой утилитарности,—отсюда пресловутая «свобода» поэтического творчества.

Один из «опоязовцев», Роман Якобсон, определяет поэзию так: «Поэтический язык—это язык с установкой на выражение» (Р. Якобсон, «Современная русская поэзия», вып. I),—вернее было бы: на выразительность, и—вот отчего.

Выразительность бывает разных родов. Так, например, случайно услышанное любимое имя любимой звучит для влюбленного выразительно. Ясно, что поэзия имеет дело не с такой выразительностью. Поэтическая выразительность строится не на суб'ективном, ассоциативно-психологическом восприятии; поэтическая выразительность общезначима, исходит из об'ективных данных, строится не на личном потреблении, а на потреблении социальном. Поэтический языкэто язык—социально-выразительный.

А это значит, что базой выразительности не могут служить никакие психологические факторы; это значит, что поэтическая выразительность опирается целиком на об'ективные свойства самого поэтического произведения; это значит, что различие языка поэтического от языка практического сводится к различию их форм. В то время, как в языке практическом форма служит средством, для поэта форма, т.-е. качественность речи, является прямой и единственной целью, так как фиксация творчества на социально-об'ективной выразительности есть не что иное, как фиксация на форме, на приемах творчества, на композиционных методах.

Подчеркну еще одно свойство поэзии: ее выдуманность.

Всякое поэтическое произведение сюжетно представляет собою относительно произвольную комбинацию фактов и явлений.

II

Каково же социальное значение подобной специальности? Какую общественную функцию выполняют люди, единственная цель творчества которых состоит в том, что они выразительно обрабатывают формы и притом еще формы, вырванные из жизни?

Когда мы воспринимаем поэтическое произведение, то материал, оформленный в нем, переживается нами совершенно непосредственно, как живой, целостно-организованный комплекс, как стройная конкретность, ощущаемая во всем ее слитном многообразии.

Так ли относится современный человек к фактам реальной действительности?

Нет. Они существуют для него лишь косвенно, практически. Современный человек не переживает реальности—он познает ее постольку, поскольку сталкивается с ней силой материальной необходимости. Живого непосредственного ощущения реальности у него нет, или, другими словами, реальность для него не целостна, дезорганизована, хаотична, дисгармонична.

Такое отношение к реальности, конечно, не суб'ективно, не является результатом имманентных свойств человеческой психики; наоборот, это отношение целиком определяется об'ективными условиями, свойственными самой реальности, т. е., переводя на социологический язык, свойствами определенной социальной структуры, а именно: буржуазного общества.

Поскольку буржуазное общество дезорганизовано и стихийно, поскольку факты, явления, материалы, функционирующие в нем, не могут быть планомерно и коллективно сгармонизированы, постольку возникает необходимость в создании таких произведений, которые восполняли бы недостающую людям потребность в не-реальной действительности, восполняли бы ее иллюзорно. Такими произведениями являются произведения самоцельного искусства, в том числе и поэзия.

Патриархально-родовое и феодальное общества не знали поэзии: художественная речь существовала там в виде обрядовой или иной песни, тесно связанной с бытом; в этом выражалась социальная организованность тогдашнего общества. Но и оно организовано было только частично,—над ним господствовали стихийные силы природы. Поэтому и тогда, хотя и полу-утилитарно, но все же формальное выделение искусства из жизни было неизбежно: человечество не знало действительной власти над природой и потому преодолевало ее в воображении и при помощи воображения. [1].

[1] См. об этом: Карл Маркс, «Введение к критике политической экономии», стр. 36 («Основн. пробл. политической экономии», сб. М.).

С того же момента, когда обмен превратил общество в совокупность индивидуумов, связанных друг с другом лишь стихийными силами рынка, — художественная речь обособилась и от быта и от других художественных форм, стала самостоятельной специальностью и превратилась в поэзию.

III

Для того, чтобы художественная речь могла ощущаться именно как художественная, как вне-практическая, она должна была обладать какими то такими скелетными, отличительными для нее рамками, которые обособляли бы ее от жизни и были бы в то же время социально общезначимы.

В до-капиталистические времена роль таких рамок выполняли музыкально-вокальные формы и формы диалогические (амебейное построение, припевы и т. д.) Когда же речь отделилась и от музыки и от коллективного действия, понадобилось создание новых, самостоятельных форм, без канонизации которых поэзия не была бы поэзией. Выработка этих форм произошла в переходную эпоху ремесленно-городского строя; многочисленные цехи поэтов (мейстерзингеры и пр.), исходя из прежних приемов, строили, изобретали и узаконяли для будущего композиционные приемы, эстетические формулы, обязательные правила. В их пределах и развивалась до недавнего времени вся буржуазная поэзия.

Являются ли эти поэтические приемы чем-то принципиально-отличными от приемов практического языка?

Анализируя их, находишь, что все они без исключения сводятся к одному: к повторению. Рифмы, аллитерации, звуковые повторы, ритмы, тематические параллелизмы всех видов,—все это либо полные, либо частичные повторения и только. [1] Смысл-же любого повторения чрезвычайно элементарен: он состоит в установлении общей

[1] Нарушение повторения потому и существует, что существует само повторение. Построение же по контрасту есть частичное повторение (напр., одинаковые падежи с противоположным значением).

связи между отдельными элементами комплекса через конкретное восприятие. Но это значит, что роль повторения выходит за пределы поэзии; и действительно, повторение есть всеобщий прием, постоянно употребляемый и в разговорной, и в научной, и в ораторской речи.

Чем же отличается повторение в поэтическом языке от повторения в языке практическом?

Как я уже указывал, поэзия сложилась, как явление: 1) внеутилитарное, 2) выразительное, 3) самоцельное. Отсюда и ее композиционные особенности.

В то время, как повторение в языке практическом целиком обусловлено его коммуникативным, каждый раз специфическим, индивидуальным назначением и, следовательно, ограничено сферой и целью применения, — поэзия такой ограниченности не знает, ее повторения универсальны, распространяются на весь материал произведения, — если угодно «беспринципны».

Далее: так как поэзия фиксирует свое внимание на выразительном моменте, то ее повторения подчеркнуты, т. е., количественно усилены; поэзия характеризуется многократностью, скоплением повторений, — своего рода повторением повторений.

Наконец, самоцельность поэзии требует завершенности ее приемов; поэтому повторяемость в поэзии характеризуется цикличной замкнутостью (типичный случай — так называемое «кольцо», когда стихотворение начинается и кончается одной и той же комбинацией: фонетической, морфологической, синтаксической или семантической).

Очевидно, что все эти композиционные особенности, никоим образом не вытекающие из свойств самой речи и навязанные ей исторической (т. е. классовой) действительностью, не могут не насиловать языка. Так, конечно, и происходит. В результате получается так называемый синтаксический сдвиг (искусственная расстановка слов, языковые архаизмы, перемена в ударениях и т. д.). По мере накопления и канонизации таких «эстетизмов», усиливаемых еще консервативностью окаменелой поэтической

формы, поэзия в руках данного социального слоя превращается в «творчество», окончательно ушедшее от жизни. Чем консервативнее и упадочнее социальная среда, тем внежизненнее, архаичнее, искусственнее, «эстетичнее» поэзия. И только выступление новых социальных групп всякий раз обновляет и деэстетизирует поэзию.

Обновление поэзии происходит от обновления ее материала. Материал же этот — живая речь социальной действительности. У поэзии нет и не может быть иного материала. Каждый раз, когда мы находим нечто другое, найденное всегда представляет собою либо архаизм, т. е. практический язык прежних времен, либо неологизм, т. е. сознательную деформацию современного практического языка, — деформацию, отнюдь не связанную непременно с поэзией и возможную в любой сфере жизни (напр., игра слов, остроты и т. д.).

Процесс эволюции поэтических форм состоит в так называемой их «демократизации». С наступлением нового социального периода, поэзия вбирает в себя и ассимилирует огромный запас внепоэтического материала, который до тех пор считался «неприличным» в поэзии и являлся исключительной принадлежностью улицы, комнаты, общественных мест. Весь этот материал поступает в поэтическую обработку, постепенно преодолевает враждебное непонимание потребителей, становится «признанным» и заново канонизируется для последующего периода, когда снова наступает внедрение реального языка (или практического, или так называемого эмоционального). Все это протекает, разумеется, в ненарушимых рамках общих всем сменяющимся периодам скелетных форм (например, метра, рифмострофического построения и т. д.).

Какова же об'ективная цель такого постоянного обмена веществ между поэзией и практическим языком?

Если обратиться, например, к истории русского языка, то окажется, что путь его прогрессивного развития отмечен деятельностью таких реформаторов, как Ломоносов, Державин, Пушкин, Некрасов.

Но, ведь, все они — поэты. Случайно ли здесь произошло совпадение этапов поэтической и лингвистической эволюции?

Нет. Поскольку поэт фиксирует свое внимание на форме, постольку методы обработки языкового материала являются его основной работой, так как всякая организационная форма есть ничто иное, как овеществленный метод организации материала. Поэт является мастером слова, его шлифовальщиком и изобретателем. Практический язык, попадая в поэтические формы, подвергается там всесторонней обработке и затем, усовершенствованный, реформированный, обогащенный фонетическими, морфологическими и прочими возможностями, проникает обратно в гущу жизни, становясь мало-по-малу ходячей разменной монетой.

Выше я уже указывал на одну социальную функцию поэзии, на функцию иллюзорного восполнения действительности; теперь мы встретились с другой—с функцией реального пересоздания языка.

В дезорганизованном обществе нет таких институтов, которые сознательно и планомерно экспериментировали бы над речью в целях ее утилитарного поступательного развития. Эта роль в условиях капиталистического строя выполняется бессознательно и стихийно поэзией, и только поэтому возможно было вообще ее выживание. Роль иллюзии не может еще дать права на жизнь, — право это остается только за теми видами работы («творчества»), которые непосредственно организуют социальную действительность. Поэзия организовывала практическую речь под фетишистской оболочкой своей иллюзорной формы. Если бы она этого не делала, ей не было бы места в обществе.

Поэзия есть фактически неосознанная, замаскированная лаборатория живого языка.

Эта роль поэзии оказалась ей свойственной потому, что поэзия не ограничена, как уже было сказано, никакими утилитарными рамками, — поэт свободен. Поэт может делать с языком все, что ему захочется. Правда, поэт зато способен на архаизацию речи, на эстетический шаблон;

правда, языковое реформаторство совершается бессознательно, как попало, субъективно. Но это только означает, что развитие языка в буржуазном обществе аналогично развитию всего общества в целом и подчинено ему. Развитие языка в этом обществе сопровождается колоссальной растратой энергии, огромным поэтическим перепроизводством, вытекающими отсюда кризисами, регрессами, гибелью путем социального подбора бесконечных количественно опытов, могучим сопротивлением традиции, искусственным и связанным с потерей множества усилий обменом между поэзией и практикой, а главное, полнейшей слепотой: буржуазное сознание не понимает реальной задачи поэтов,— оно видит лишь их иллюзорные задачи, задачи созидания художественных образцов, организующих психику, восполняющих жизненную дезорганизованность. Трудового состава поэзии буржуазия не замечает, для нее существует лишь потребительски-меновое лицо «стихотворений».

Особенно сильным тормазом на пути поэтического реформаторства является поэтическая форма. Она мешает и идеологически и материально. Идеологической помехой форма явилась оттого, что закрывала от сознания реальный материал поэзии—ее язык; мы наслаждаемся внешней «красотой» произведения, не умея наслаждаться способом его реального производства, его квалификацией, «сработанностью», тем, как оно сделано; за результатом мы не видим процесса, за идеологической иллюзией—материальной действительности [1].

Еще важнее вещественный консерватизм поэтической формы: практический язык, попадая в поэзию, становится, большей частью, настолько неузнаваемым, что проникновение его обратно в жизнь является трудным, а иногда даже невозможным; в руках же реакционных социальных групп поэзия всегда превращается в орудие искажения речи, уводит из жизни вместо того, чтобы вводить в нее.

[1] Основная ошибка марксистов от эстетики — своеобразный псевдомарксистский «идеологизм».

Идеологически, форма — фетиш; материально, форма — стена между искусством и жизнью.

Вот почему борьба за разрушение поэтической формы, за освобождение от законов, чуждых практическому языку, знаменует собой социально-прогрессивную, революционную тенденцию.

IV

Началась эта борьба в последней четверти XIX столетия под анархо-мистическим флагом французских символистов.

Как я уже подчеркнул раньше, фиксированная поэтическая форма представляет собой социально-общезначимый канон. Бороться с поэтической формой — это значит бороться с общественным традиционализмом. Естественно поэтому, что первыми борцами на поле поэзии стали пасынки позднего капитализма, крайние индивидуалисты из рядов буржуазной упадочной интеллигенции. Принося в поэзию рафинированное гурманство и мистику, они, тем не менее, сделали первый шаг к разрушению эстетического шаблона. Безудержное стремление к полной свободе личности привело их к атаке на самый наружный скелет поэтической формы, а именно, на ее фонетический скелет, главным образом, на метр. В результате появился так называемый «свободный стих» (vers libre).

Движение это так и остановилось на стадии верлибризма.

Все последующие шаги были сделаны той новой революционной интеллигенцией, основной особенностью которой является техницизм сознания и практики. В истории поэзии эту интеллигенцию неточно называют «урбанистической». Характеризуется она глубочайшим позитивизмом мировоззрения и резко выраженным профессионализмом, — черты, одинаково присущие и новой инженерии, и новой науке (психо-техника, психо-анализ, тэйлоризм, индустриальная энергетика, био-техника и т. д.).

Молодые техно-поэты выступили в России под именем футуристов. Футуристы докончили разрушение поэтической формы, начатое во Франции. Мало того: разрушив форму,

они вплотную подошли к действительному материалу поэзии, к живому языку.

Все историческое значение раннего футуризма заключается в том, что он впервые осознал подлинную задачу поэта, выполнявшуюся до сих пор стихийно и бессознательно: футуризм провозгласил поэзию лабораторией речи, и притом не поэтической, а живой, практической. Футуристы, в упорной борьбе с общественной традицией, вырабатывали методы словоизобретения, экспериментально изучали свойства языка, производили бесчисленное количество опытов (главнейшими из них надо считать работы Хлебникова над практическим языком и работы Крученых над языком эмоциональным). Футуристы об'явили нелепым и бессмысленным отгораживание поэзии от жизни, консервирование эстетических штампов, страх перед введением в поэзию всего арсенала живого, «настоящего» языка. Иначе говоря, футуристы сломали стену, отделявшую искусство от жизни, низвергли основной идеологический фетиш поэзии (отсюда их, мало кем понятая, борьба с так называемым «содержанием», как с базой поэзии) и открыли ей путь к «ожизнению», к методам, не вырванным из социальной действительности, а целиком на нее опирающимся: футуристы открыли дорогу к социализации поэзии.

А так как практический язык характерен, прежде всего, своей коммуникативной функцией или, общее, утилитарностью, то дорога, намеченная футуризмом — это дорога от внеутилитарной поэзии к поэзии сознательно утилитарной (В. Маяковский, С. Третьяков и др.).

V

Всякая наука проходит в своем развитии три основных стадии: 1) обобщающего описания (систематика), 2) количественного учета (статистика) и 3) абстрактного анализа (установление законов). Поэтика почти не выходила до сих пор из первой стадии. Она группировала и классифицировала формы поэтического языка, не выступая за его пределы и не пытаясь глубже рассмотреть его природу.

После всего сказанного ясно, что единственный способ не просто описать, а проанализировать, об'яснить форму поэтического языка—это свести ее к форме языка практического, вскрывая и разоблачая фетишизм ее внеутилитарности. Этот способ является в то же время основным методом социологической поэтики: понять поэтический язык, как видоизменение языка практического, значит—вскрыть в индивидуально-обособившейся форме ее действительный социальный базис. Этого мало. Будучи явлением социальным, поэзия, следовательно, есть явление исторически развивающееся. Современная наука большей частью игнорирует эту, самую существенную, сторону поэзии. Останавливаясь на общих, наиболее распространенных, особенностях поэтических форм, наука создает тем самым иллюзию их внеисторичности, абсолютности, независимости от тех или иных общественных образований.

Выше я отмечал, что поэзия в ее целом является, в конечном счете, продуктом буржуазных производственных отношений. Но и в этих пределах поэзия не остается одною и той же; напротив, она непрерывно меняется, и можно утверждать, что изменение поэтических форм есть функция изменения форм социальных.

Для того, чтобы обнаружить такую зависимость поэзии от общественной структуры, недостаточно голого и обобщающего описания. Здесь требуется другое: установление различий, а не сходств; выяснение формальных и материальных тенденций того или другого поэтического периода; раскрытие господствующих, преобладающих, характерных для данного поэта приемов из всего запаса приемов общепоэтических, т. е. здесь требуется количественный учет, статистика. Только тогда можно будет действительно разглядеть особенности разных поэтических периодов и, сведя эти особенности к формам практическим, дать непосредственное социально-историческое их об'яснение.

Такой работой нашим теоретикам живого слова пора бы заняться.

О ФОРМАЛЬНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОМ МЕТОДЕ [1]

I. ПО ПОВОДУ ТЕОРИИ „СОДЕРЖАНИЯ"

В настоящей статье я намерен затронуть только те специфические виды литературы, которые обычно именуются искусством, т. е. роман, новеллу, поэзию. Распространенная сейчас теория искусства толкует эти литературные жанры с точки зрения связи формы с так наз. содержанием, т. е., главным образом, идеологии в широком смысле общественной психологии, выраженной в произведении. Главным недостатком данной теории является то обстоятельство, что она совершенно не учитывает основного свойства всякого литературного произведения, а именно, его выдуманности. Тот многообразный жизненный материал, который включается в понятие жизни и который представляет собою готовое сырье, подчиняющееся любой обработке писателя и поэта, попадает к потребителю, получает форму художественного продукта уже переиначенным, переделанным, сдвинутым с его реальных, в действительности существующих позиций. Идеология, общественная психология, практические факты, поданные в новелле или в стихах, — тем самым явления деформированного под углом зрения реальности характера. Очень часто приходится видеть, как тщетно пытаются добросовестные историки литературы использовать художественную действительность, чтобы по

[1] Формально-социологический метод еще только начинает разрабатываться, поэтому данная статья не претендует на полноту, а намечает лишь некоторые вехи.

ней, как по зеркальному отражению, воспроизвести быт и нравы общества, класса, эпохи. Оказываясь в порочном кругу, т. е., не зная, каким образом данное литературное течение видоизменяет реальность, и не зная самой реальности, такие историки совершают тысячи методологических ошибок и, прежде всего, теряют об'ект своего исследования. Нередко также приходится слышать о громких, социологически-подкрепленных обвинениях авторов за идеологию их героев, за поступки этих героев и т. д. Литературные факты воспринимаются, как факты бытовые, а сама профессия литературного творчества остается вне поля зрения теоретиков. Что же касается до литературы в целом, то подход к ней сохраняется узко-потребительский, изучаются суб'ективные впечатления от законченных продуктов, история литературы существует в виде истории произведений литературы с некоторыми биографическими добавками, с анализом социальной среды, так наз. «духа» эпохи и т. п.

Между тем, все дело в том, чтобы подойти к художественной литературе с производственной, с социально-профессиональной точки зрения, — подойти с той стороны, которая фактически является существенной для развития литературы. Формальный метод, впервые взявшийся изучать способ производства, способ делания произведений искусства, был огромным научным шагом вперед по сравнению с теорией «содержания». Но, будучи имманентным в своих общих построениях, он, во-первых, оттолкнул от себя большинство марксистов, лишь сейчас начинающих разглядывать в нем полезные, хотя и оговариваемые («крайности», «сухость» и т. д.) элементы, а, во-вторых, отрицал для себя самого возможность дать, помимо простой хронологической и структурной морфологии, более глубокое, исчерпывающее об'яснение закономерностям, наблюдаемым в истории литературы.

II. ФОРМАЛЬНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД

Эта цель достигается только формально-социологическим методом, сущность которого будет здесь вкратце изложена, а затем иллюстрирована на ряде конкретных примеров.

Формально-социологический метод изучает, в первую очередь, не произведения искусства, и не биографии авторов этих произведений; формально-социологический метод рассматривает литературу, как профессионально-практическую систему литературного труда, обладающую своей техникой, экономикой и своими «надстройками» и функционирующую как часть всей общественной системы в целом.

Формально-социологический метод изучает не индивидуальное, в себе замкнутое делание вещи (так посту пает часто формальный метод), а общественное производство массовой литературной продукции. Формально-социологический метод устанавливает следующий закон литературного формообразования: материал и структура литературного продукта определяются общественными способами его производства и общественными способами его потребления.

Типы литературного сотрудничества и присвоения, техника обработки материала, работа на потребителя, по заданию, по свободному соглашению, на заказ, на вольный стихийный рынок, в виде журнала, газеты, альманаха, сборника, индивидуальной книги, устного или письменного изложения и т. д., и т. д.,—таковы исходные пункты формально-социологического исследования.

Далее. В отличие от формального метода—формально-социологический метод каждый эстетический прием исследует в его связи с аналогичными приемами во внехудожественной литературе и каждый сюжетный факт в его связи с фактом бытовым, но не в порядке «отражения», а в порядке специфического пересоставления бытового факта в сюжетный.

Таковы в тезисной передаче принципы формально-социологического метода. Его применение будет видно из последующего.

Резюмирую: жизнь есть конгломерат бесконечного количества вещей, событий, человеческих поступков, идей; все это для художника литературы есть не «содержание»,

а, материал. Задача сводится к тому, чтобы изучить механизм переработки этого материала в литературную форму, как механизм социальный и профессиональный, детерминированный общими законами исторического развития.

НЕСКОЛЬКО ПРИМЕРОВ

1. О РИФМЕ

Теория, выводящая форму из так наз. «содержания», не может в области теории рифмы сказать, разумеется, ни одного слова. Флективные, полные составные и прочие рифмы не отвечают никакой идеологии, никакой общественной психологии и вообще находятся совершенно в другой плоскости социальных явлений. Тем более невозможно вывести из какой бы то ни было идеологии самый факт появления рифмы в средней Европе в конце феодального периода. Будучи практически-материальным явлением, рифма, очевидно, была вызвана к жизни соответственными практико-материальными явлениями в истории общества. Правда, теоретики-идеологисты могут не отрицать практической непосредственной связи между такими элементами поэтической формы, как рифма, и экономическим базисом; они могут сослаться на то, что некоторые формальные процессы об'ясняются и без посредства идеологии, взятой в качестве генератора формы, но тогда придется констатировать, что встречается на каждом шагу отсутствие у данной теории единого метода, единого всеохватывающего генетико-социального принципа и, наоборот, наличие случайного плюрализма в зависимости от того, насколько и каким образом удастся вывести ту или иную форму из общественных отношений. Во всяком случае теория происхождения рифмы может спокойно не считаться с рассуждениями теоретиков «содержания» и, опираясь на фактический материал, строить свои выводы на независимом фундаменте профессионального исследования.

Гораздо больше в смысле понимания происхождения рифмы дает формальная школа. Изучая эволюцию повторов,

как литературных приемов, она вплотную соприкасается с действительным процессом поэтического производства; она великолепно умеет показать, где, когда и каким образом закрепилась рифма, с чем в литературной мастерской эта рифма была связана,—вообще изложить морфологическую эволюцию рифмы (см. Жирмунский, «Теория и история рифмы»). Но формальная школа, как везде, так и здесь, совершает научную ошибку, выдавая эволюционный имманентно-литературный ряд за ряд причинно-обусловленный. Теорию образования рифмы формальная школа по обычному для нее шаблону сводит к следующему: первоначальные повторы, усиливаясь в конце поэтической строки, сначала давали единичные, случайные рифмы; эти рифмы, воспринимаясь с течением времени, стиравшего старые нерифмовочные стихи в их эстетическом восприятии, попадались все чаще и чаще; певцы и поэты, сознательно отнесясь к рифме, сделали ее постоянной в целях создания новой поэтической формы.

Все это рассуждение ничего, понятно, не об'ясняет; любое явление жизни подвергается положительному или отрицательному подбору, и только в зависимости от последнего выживает или не выживает. Рифма появилась и удержалась оттого, что этому что-то благоприятствовало вне литературы, что для рифмы оказалась подходящая социальная среда,—в противном случае никакое появление ее в поэзии не смогло бы превратиться в закономерность. Существовали, очевидно, какие-то факты, которые способствовали учащению рифмовочных построений, были, очевидно, особые тенденции, для которых рифма оказалась подходящей формой поэтического творчества, и вот эти-то тенденции подлежат в первую очередь исследованию, стремящемуся быть не только описательным, но и причинно-об'ясняющим. — Для того, чтобы нарисовать генетическую картину образования рифмы, надо установить прежде всего следующий исторический факт: рифма стала неот'емлемой принадлежностью поэзии на пороге между феодальным и буржуазным обществом, т. е. в эпоху ремесленно-городского

строя (так наз. позднее средневековье). Если затем поинтересоваться различиями между системами и методами литературно-поэтического труда в обе эти эпохи, то окажется, что основной формой феодальной поэзии была дружинная песня, а основной формой поэзии буржуазной — устное, печатное стихотворение.

Феодальное общество строило поэзию на тех же принципах, на которых оно строило и свою экономику, и свою политику, и свою армию. При дворах феодалов находились наследственные дружинники-певцы (аэды, баяны, барды и т. д.), производившие свою продукцию по заданию господ, а потребление этой продукции было непосредственно-бытовым. Стихи не читались, а слушались; их не произносили, а пели. Разделение труда внутри искусства было еще настолько слабым, что вокализм, речевое творчество и музыкальный аккомпанемент соединялись в одно целое. Тактовое деление времен гарантировало сохранение строки, равномерно распределявшейся в отведенных ей метрических и строфических рамках. Музыкально-вокальные концовки делали излишним речевое подчеркивание звукового материала, т. е. фонетических элементов речи.

Кардинально другое положение создалось тогда, когда поэзия стала работать на рынок, когда поэты превратились в цеховых мастеров (мейстерзингеры и т. п.), когда ширившееся разделение труда, стимулировавшееся конкуренцией, специализацией и индивидуальными потребностями отдельных буржуа, привело к отделению литературы от музыки и превратило песню в стихотворение. Эта эволюция, длившаяся около столетия и прошедшая этап полувокализма, речитатива и напевной скандовки, была вызвана необходимостью производить литературные формы для индивидуального чтения в форме записей. Первые писанные стихи снабжались нотами; позднее они исчезли совершенно: слишком разносторонние способности требовались от буржуазных потребителей поэзии, чтобы они смогли сохранить трудную для усвоения взятую на ноты поэзию, непригодную, помимо всего прочего, к комнатному чтению.

Поэзию стали использовывать для эпистолярных мадригалов, надписей, фельетонов, календарных оформлений, научных работ,—вообще для чисто литературного, специализированного и индивидуалистического использования. Среди поэтов все больше и больше накоплялось мастеров, проходивших поэтическую выучку не в порядке наследственно родовом, а в порядке ремесленного ученичества, старая комбинация аккомпанемента и речи теряла организационное значение, внимание изобретателей было направлено на установление чисто-речевых канонов, и в первую голову—на замену той аккомпанементо-тактовой рамки, внутри которой и вместе с которой развивалась поэзия. Надо было сохранить стих без его подчеркивания извне; надо было в самой речи отыскать приемы, могущие возместить прежние способы акустической организации речевого материала, а такими приемами оказались фонетические повторы. Усиливаясь на концах строк, они средствами поэзии сохраняли стих и строфу, т. е. всю поэтическую форму в целом. Так появилась рифма—это неизбежное порождение товарного хозяйства в литературе, читательско-индивидуального потребления стихов и специализированно-индивидуального их производства.

Что рифма возникла закономерно и под влиянием олитературивания поэзии в буржуазном обществе, что она действительно должна была оформить специализированную поэзию, ушедшую от песенных приемов, показывают два полярно-противоположных примера: первый — из истории античной поэзии, где рифмы почти вовсе не было, и второй—из современной футуристической поэзии, где рифма претерпела решительную революцию. Античное стихосложение строилось, как известно, на долготе и краткости слогов. В связи с этим, а также в связи с целым рядом других обстоятельств, не имеющих в данном случае прямого отношения к делу, античная поэзия даже в наиболее «литературные» периоды оставалась полу-напевной. Это в значительной мере избавило ее от необходимости вводить рифму, но зато дало возможность закрепить строку

и строфу другими, чисто метрическими способами. А именно: были твердо узаконены количества слогов и строк, и эти количества настолько индивидуализировались, что стихотворение оставалось поэтически-ощущаемым, несмотря на отсутствие рифмы. Резкая индивидуализация строки и строфы (алкеев стих, сапфический стих и т. д.) были выражением новых индивидуалистических методов литературного производства и потребления. Понятно, что во всех тех языках, где подобная специализация была невозможна и где строки обладали равными или почти равными количествами слогов и ударений и одинаковым порядком, был сильно подчеркнут раздел между строками, т. е.—рифма.

В современной поэзии, пришедшей к паузникам и дальше к так наз. «свободному» стиху, подчеркивание строки и строфы стало еще более необходимым, чем раньше; во избежание прозаической интонации и непрерывного перехода из строки в строфу требовалось увеличить силу раздела во столько раз, во сколько она была уменьшена дроблением чередующихся ударений русской силлаботонической системы. И в самом деле: никогда еще рифма не приобретала такой мощности, такой нагнетательной энергии, как в произведениях Маяковского, Асеева, Хлебникова.

Вывод.

Рифма есть явление буржуазного поэтического труда, индивидуализировавшего и специализировавшего поэзию. Тот факт, что первые рифмы появились в последних феодальных песнях, только доказывает правильность бегло очерченного здесь понимания происхождения и закрепления рифмы.

2. О БОЛЬШОИ И МАЛОИ ФОРМЕ

В истории поэзии известны периоды так наз. больших и так наз. малых форм, сменяющих друг друга на определенный промежуток времени. Господство поэмы вытесняется

господством стихотворения, и наоборот. Так, в частности, произошло в первой трети XIX столетия в русской поэзии. Эпоха Державина—Пушкина с ее крупными поэтическими жанрами (ода, поэма, роман в стихах) сошла на-нет под влиянием «малого» поэтического движения, выдвинувшего такого блестящего мастера, как Тютчев. И если исключить несколько поэм Некрасова, то можно сказать, что весь девятнадцатый и первые годы двадцатого века прошли под знаком малого стихотворного жанра.

Теория «содержания» при об'яснении этой эволюции совершенно пассует, так как нет и не может быть никакой зависимости между большим размером поэтического произведения и любой идеей; каждый класс—это вполне допустимо теоретически и доказывается практикой—имеет возможность включать свойственные ему идеи, или свойственную ему психологию в самые различные поэтические формы. Поэтому ни сменой общественных идей, ни сменой общественной психологии нельзя об'яснить тот упадок большой поэтической формы, последним реализатором которой был Пушкин.

Формальная теория, однако, находится здесь в не менее беспомощном положении. Суть ее рассуждений сводится к тому, что искусство развивается контрастами и что всякая новая форма возникает в качестве противоположности форме предшествующей, отталкиваясь от нее в имманентно-эстетической борьбе с ее приемами. В пушкинские десятилетия большая поэтическая форма стала настолько привычной, стала так приедаться, что эстетический эффект ее воздействия становился все более ничтожным. На фоне приевшейся большой формы форма малая стала чрезвычайно активной и вскоре сделалась узаконенной в поэтической литературе.

Давая подобный анализ, формалисты забывают, что всякая вновь появляющаяся форма имеет точное потребительское общественное назначение, что контрастное, диалектическое развитие само по себе неспособно закрепить новый жанр, что для этого нужны подходящие общественные

потребности, нужен соответственный социальный заказ. Это раз, а затем необходима известная перегруппировка внутри профессиональной поэтической среды, которая создала бы почву для новых методов поэтического творчества и переучивания производителей поэтического продукта.

В самом деле.

Вплоть до Пушкина русская поэзия была литературной производственной системой, обслуживающей дворянско-придворную верхушку; еще Пушкин числился в камер-юнкерах. Поэтическое творчество в значительной мере было творчеством по заданию господствующих верхушек и носило часто характер прямого утилитарного оформления дворянско-придворного церемониала. Поэты состояли при дворе, там же на празднествах и прочих особо-торжественных бытовых церемониях декламировали свои произведения. Эти произведения по тематике должны были охватывать довольно широкие сюжетные планы, а по речевым приемам, естественно, носили характер риторического стиха (ода). Устно произносимое стихотворение — речь, могло быть только большой формой, и эта форма сохранилась позднее, приняв вид поэм, романтико-экзотическая тематика которой была рассчитана на сравнительно узкий круг потребителей. Повествовательная форма все еще использовывалась в лицейских, придворных, дворянско-городских и помещичьих кругах, т. е. использовывалась в порядке декламации на балах, собраниях, литературных вечерах и т. д. Полуфеодальный, частично-коллективизированный быт, связанный знакомствами, родством, службой, связями и пр., способствовал общественно-коллективному потреблению повествовательного сюжета, и в духе такой техники воспитывались поэты. Но когда началось развитие промышленно-товарного хозяйства, первое появление разночинцев-интеллигентов, рост городов, укрепление буржуазии с ее индивидуальным бытовым укладом, семейственностью, комнатно-квартирным уютом; когда расширившиеся познавательно-конкретные нужды общества потребовали охвата грандиозных по размаху сюжетных планов; когда стало

необходимым отделить поэтическую форму от утилитарных непосредственно-обслуживательских целей,—тогда она оказалась неподходящей формой для развертывания сюжета.

В сущности, после Пушкина художественная литература не отвергла большой формы; она лишь сделала большую форму несовместимой с поэтическим жанром. Уже «Евгений Онегин» доказал, до чего стихотворная речь затрудняет восприятие повествовательного сюжета, особенно в чтении. А как раз в это время стихи перестали слушаться,— а начали читаться. Чтение, кабинетное потребление, буржуазно-индивидуалистическое потребление сюжета стало центральной базой литературного рынка. Чем больше отгораживался индивидуум от общества практически, тем сильнее жаждал он жить радостями и печалями, личными и социальными событиями этого общества в иллюзии, в выдуманно-художественном оформлении, в литературной фантазии. Широко развернутый сюжет нуждался теперь в легко-воспринимаемом речевом выполнении, — наступила эпоха так наз. художественной прозы: Пушкин перешел к повестям, стал их писать Лермонтов, выдвинулся Гоголь.

Очевидно, что на ряду с прозой большая поэтическая форма не могла просуществовать; сообразно новым общественным потребностям она приняла иной характер, что для поэзии означало переход к маленькому, быстро прочитываемому, минутному, комнатному стихотворению: за Пушкиным пришел Тютчев.

Внутри литературы вся эта эволюция воспринималась, несомненно, как профессиональная, отвлеченно-эстетическая борьба приемов, но такое восприятие следует не превращать в научную теорию, а вскрывать таящиеся под ним общественно-литературные классовые сдвиги. Нарождение буржуазии, создание кадра индивидуальных и обособленных художников-товаропроизводителей, работавших по действенной интуиции (поэты) или оформлявших свои наблюдения (так наз. прозаики) и выбрасывавших на рынок индивидуальные, в себе замкнутые произведения, с одной

стороны; появление широкого слоя индивидуальных покупателей литературы для домашнего пользования, с другой— все это привело в поэзии к малой форме, а в сюжетном искусстве—к повести и роману. Большая форма, следовательно, не исчезла, а только переменила жанр.

Надо было в 60-х и 70-х годах прошлого столетия возникнуть огромному общественно-политическому движению, положившему начало народничеству, групповой журналистике и всевозможным кружкам, чтобы снова зазвучала произносительная сюжетная форма и были написаны поэмы Некрасова. Надо было в XX веке развернуться на городской улице и площади митингам, избирательным кампаниям, открытым вечерам и контакту художника с публикой, чтобы опять ораторская энергия сумела выработать приемы большой поэтической формы в произведениях Маяковского и Асеева.

В сделанном тут анализе я намеренно избегал экскурсов в детальное исследование организованной диалектики, в формах которой протекала эволюция поэзии от большого жанра к малому. Для таких экскурсов понадобились бы длительные профессиональные теоретизирования и многочисленные иллюстрации. Но они были бы не у места в данном очерке. Как бы там ни было, не приходится отрицать, что процесс шел гораздо более сложными, извилистыми путями, чем может показаться при прочтении этого краткого абзаца, и все же главные, командующие закономерности даны здесь так, как это фактически происходило.

Укажу лишь еще на один пример, подтверждающий вышеприведенную теорию,—например, возникновение эллинистического романа.

Эллинистический роман появился, точно так же, как русский роман, с появлением крупных городов, развитием товарного хозяйства и конституированием семейно-квартирного буржуазного быта. Его первой формой был роман в стихах, сделанный так наз. дистихом (гекзаметр плюс

усеченный пентаметр); дистих образовался из приспособления повествовательной стихотворной гекзаметрической формы (греческий эпос) к условиям литературного потребления (дифференциация и индивидуализация строки — см. «О рифме»)—при соблюдении плавной повествовательной интонации. Дистих был настолько недалек от прозы, благодаря наличию в нем нарушения строгого классического единообразного метра, что довольно скоро, впитав в себя достижения литературно-ораторской, научной и публицистической прозы, он уступил место так наз. художественной прозе с ее ликвидацией строки и строфы. Потребитель хотел индивидуального, в речевом отношении незатрудненного чтения, и его желание было удовлетворено производством романов. В поэзии же восторжествовала малая «анакреоническая» форма.

Как видим, приблизительно-аналогичные общественные условия вызвали аналогичные литературные жанры.

3. РОМАН И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ

Главным козырем теории «содержания» является, естественно, та область литературных приемов, где имеются налицо идеологические построения. Без особого труда, на сколько угодно многочисленных примерах теоретики «содержания» показывают, что идеи, выраженные в литературных сюжетах (здесь мы будем иметь в виду почти исключительно литературный роман), с точностью следуют за идеями определенной эпохи или определенного класса вообще, т. е., что литературные идеи,—идеи, поданные в романах, представляют собою художественную, конкретную форму воплощения социальных идейных движений. И если в ответ на это формалисты отделываются ссылками на аналогии, отвергая в подобных случаях функциональную зависимость между идеей в быту, в практике и идеей в романе, то ссылки такого рода не в состоянии ни об'яснить таинственного, почему-то всегда проявляющегося факта аналогий, ни опровергнуть построения теоретиков «содержания». То решение проблемы идей в литературе,

которое предлагается формалистами, можно коротко формулировать так: всякая сюжетная форма, охватывая различные области жизни, в том числе и идеи, превращает их в имманентно-литературные приемы; смена сюжетных приемов требует, значит, смены идей в литературе,—поэтому с течением времени идеологический материал художественной прозы обновляется путем включения в новеллы или романы новых идей, подходящих для данного художественно-прозаического жанра, взятого в целом. Что это решение вопроса есть в сущности обход вопроса видно на первом попавшемся примере: идеология так наз. «декадентских» романов (д'Аннунцио, Манн и др.) есть, с одной стороны, замена прежнего бытового бюргерства, а с другой,—типичная апологетика мистико-извращенного ницшеанства. Смена идеологий безусловно произошла, но с точки зрения формального метода совершенно непонятно, почему она произошла как раз в сторону ницшеанства; ведь прежняя натуралистическая, семейно-бытовая идеология, прежний контизм мог быть обновлен, рассуждая чисто формально, какой угодно другой идеологией; между тем, обновление пошло точка в точку по линии общественного развития, по линии запросов империалистической буржуазии. Об'яснения этому факту формальный метод дать не может.

Формально-социологический метод подходит к явлениям сюжетных идей таким образом.

Поскольку всякое художественное произведение есть система приемов, постольку идеи точно так же реализуются в романах в качестве приемов. Практическая, в быту живущая идея есть для художника материал, который перестраивается им в прием. Перестройка бытовой идеи в идею литературную требуется тогда, когда бытовая идея недостаточно конкретна, когда она нуждается в эстетическом подчеркивании, в так наз. восполнении. Но этого мало. Подобно идее литературной, бытовая идея обладает всегда строго обозначенными формальными свойствами, правда, большей частью неощутимыми, незамечаемыми. Эти формальные свойства бытовопрактической идеи отличаются

от таких же свойств идеи литературной только своею неясностью, отсутствием отчетливой установки на прием, на структурность. И вот, в те эпохи, когда литературный жанр вырабатывает внутри себя ряд тех или иных общих приемов, а в обществе в данное время существуют частные, отдельные идеи формально-схожего характера, социальные слои, нуждающиеся в конкретизации этих идей, вступают в литературу. В остальных случаях идеи развиваются вне романов и новелл, завоевывая для себя публицистику и научную литературу.

Возьмем в качестве иллюстрации так наз. социалистические романы.

Социализм можно рассматривать с четырех основных сторон (в плане идеологическом): 1) как идею защиты угнетенных (проблема эксплоатации и ее устранения), 2) как сумму идей, характерных для пролетариата, 3) как идеал нового общества, 4) как процесс революционной борьбы.

В первом случае, т. е. в случае постановки вопроса об эксплоатации, социалистическая идея принимает вид филантропически-утопического социализма. А с точки зрения литературной тематики она есть частный вид темы об «униженных и оскорбленных». Поэтому до возникновения сентиментально-реалистического романа, который широчайшим образом культивировал эту тему, социалистический филантропизм и утопизм находили себе место в газетных и журнальных статьях, памфлетах, письмах, ораторских произведениях и т. д. Но достаточно было появиться сентиментально-реалистическому роману, как он был немедленно использован социалистами и в то же время сам использовал социалистическую мысль для обогащения и развития своих приемов (Жорж Занд и др.); произошел обмен форм между выдуманной конкретизированной жизнью и жизнью реально-логической (проблему создания самого сентиментально-реалистического романа я оставляю в стороне, предполагая лишь наличие такого жанра). Формально подходящая для романа и целево подходящая для практики

идея стала сюжетным приемом; обе эти причины сполна об'ясняют социалистический роман первой трети XIX века, как необходимую фазу в развитии художественной прозы. Другой случай—социалистическая идея, как принадлежность пролетариата. Формально это не что иное, как бытовой,—в литературных терминах,—натуралистический социализм. Опять-таки и тут понадобилась канонизация натуралистического романа (Золя и др.), чтобы бытовой социализм стал темой художественной прозы. Когда движение (профессиональное и политическое) рабочего класса убило филантропическое отношение к социализму, буржуазная демократия стала интересоваться самым процессом пролетарского роста, рабочего быта и т. д. Но этот познавательный интерес смог только с того момента повлиять на эволюцию романа, с которого роман начал себе ставить познавательно-описательные цели и приемы сюжето-слага ния. стал канонизировать в плане «физиологического», позитивного натурализма. Сам по себе натурализм далеко не связан с социалистической идеей, что хорошо можно видеть на произведениях Бурже или Гонкуров, но поскольку натурализм охватывал любые сферы действительности, постольку и социализму удалось взять его себе на службу, обогатив, в свою очередь, общее литературное движение новизной материала.

И филантропический, и натуралистический социалистический роман были типичными формами буржуазно-демократической литературы. Их основными потребителями были городская и сельская интеллигенция, широкие слои мелкой и средней буржуазии. Да это и понятно. Оба разобранных жанра реалистически-фотографичны; они скорее описывали, чем агитировали, и поэтому интерес к их материалу был наибольший со стороны тех групп капиталистического общества, которые плохо или совсем не знали рабочих, для которых описание пролетарского быта представляло интерес заманчивой, эстетически-воспринимаемой новинки и у которых хватало демократизма для сочувствия рабочему классу. Иначе обстояло дело с утопи-

ческим социалистическим романом. Утопический роман вообще пользовался и пользуется популярностью везде и среди всех, но не всякий. Технические сюжеты Уэльса и Жюль Верна, а тем более социально-реакционные их сюжеты стали достоянием буржуазии. Зато Кабэ, Моррис, Беллами, кое-что из Уэльса, Богданов и другие сделались излюбленными авторами пролетариата. Однако, и тут, как раньше, социалистическая утопия, когда-то гнездившаяся в публицистических работах Фурье и Оуэна, создала вид романа только оттого, что обществу понадобился утопический сюжет вообще. И здесь идея ассимилировалась с художественной прозой по причинам формального соответствия и практической целесообразности.

Наконец, последний, лишь сейчас возникающий тип социалистического романа, это роман — социалистически авантюрный. С того времени, когда социализм встал перед пролетариатом, как реальная практическая задача, утопизм в искусстве потерял свой былой смысл; социализм начал трактоваться в плане действия, борьбы, преодоления материальных препятствий, а это в порядке сюжетном означает авантюрное развертывание темы и материала. Снова и снова формальное соответствие выдуманного сюжета с «сюжетом» реальным и целевое устремление практики в эту именно действенную сторону.

Несколько слов о возникновении сюжетных жанров в художественной прозе.

Еще недавно повсюду шла замена натуралистического и психологического романа авантюрным. Безотносительно к идеологии, надо об'яснить самый факт распространения и канонизации в «высокой» литературе авантюрного сюжета.

Формально-социологический метод отвечает на это в общей плоскости следующим образом.

Гигантские практические события, потрясшие мир во втором и третьем десятилетии XX века, привели к некоторой «стабилизации». Однако импульс, данный этими событиями,

оказался слишком могучим, чтобы не прорваться в другой сфере общественной жизни,—в сфере социально-оформленной фантазии. Динамика жизни, застопоренная в реальности, находит теперь себе выход в новелле и романе, создавая стремительный бег в области выдуманного, в литературном сюжете. Социалистический материал особенно близок сейчас такой форме, полагая строить агит-воздействующую литературу, создавая установку на действие, на изобразительное продолжение тех тенденций, которые только что взбудоражили человечество практически, на прогрессивно-организующее восполнение недоконченной перестройки действительности.

Само собой разумеется, что при этом литература пользуется всем арсеналом прежних авантюрно-сюжетных приемов и, постепенно обновляя материал, изобретает новые формы приключенческо-бытового романа, о которых говорить было бы чересчур долго. Можно здесь только указать, что формально-социологический метод рассматривает все приемы искусства, все приемы сюжетослагания, а с ними и приемы, носящие идеологический или психологический характер, как обусловленные социальной практикой непосредственно, т. е. идея или психологическая тенденция становится сюжетным элементом, подвергаясь переделке, соответствующей жанру, и в свою очередь влияя на его эволюцию постольку, поскольку она берется как практико-формальный элемент действительности,—как поступок (поведение героя в романе), как атрибут (характеристика героя), как литературная форма (введение публицистических или научных приемов в роман), как мотивировка сюжетного повествования и т. д. Проникая в сюжет, идея становится условным, стилевым явлением и начинает обозначать в литературном плане аналогичные идеи в быту и в этом смысле ничем не отличается от других сторон сюжетной формы. Так, например, в современную русскую литературу проник и размножился в ней герой-чекист. Старая детективная сюжетная форма с ее сыщиками получила новый материал и подвергла его обработке: агент ГПУ в целом

ряде отношений приобрел свойства прежних шерлокхолмсов и быстро сделался трафаретом, литературно-профессиональной маской. Но в то же время герой-чекист принес с собой в литературу ряд черт, отсутствовавших у прежних детективов,—ряд социальных и революционных ассоциаций, которые не могли не изменить уголовный, узко-судебный роман, не пересоздать его в роман детективно-бытовой и детективно-социальный (Эренбург, Тарасов-Родионов и др.). Комбинация детективного с общественно-революционным была воспринята литературой (сознательно или бессознательно для ее авторов—безразлично), как новая сюжетная форма, как неизвестная еще система приемов, как соединение иного типа, чем до сих пор принятые в художественной прозе. И потому эта комбинация удержалась в литературе, сделавшись особым профессиональным жанром.

Была еще одна важная причина, побудившая писателей обратиться к общественным темам; она вполне однородна с факторами, обусловившими появление рифмы и смену большой и малой форм в русской литературе начала XIX века. Причина эта—производственная перегруппировка писательских сил, зарождение новых видов литературного труда.

До-октябрьский и отчасти буржуазный после-нэповский писатель представляют собою одиночек-товаропроизводителей, обособленных ремесленников, производивших на безличный рынок, который состоял из индивидуальных покупателей. Такие покупатели романов и новелл при всей их социальной схожести пред'являли спрос на сюжеты строго индивидуалистического порядка даже тогда, когда дело шло о вопросах общественных. Социальная тенденция должна была изгоняться из сюжета, и главными формами последнего были бытовые (Горький, Куприн и др.) или фантастические сюжеты с их так наз. «беспристрастием». Да и сами писатели, исходя из личных интересов и руководствуясь знаменитой интуицией, т. е. индивидуалистическим отношением к своей профессии, считали тенденцию чем-то антихудожественным; они не понимали, что тенденциозность

с точки зрения искусства есть не менее плодотворный прием, чем их созерцательное беспристрастие.

Октябрьская революция, национализировавшая промышленность, во многом национализировала и литературное хозяйство. Такие об'единения, как Вапп, Круг, Пролеткульт,—такие явления, как советская, подчеркнуто-советская литература,—коллективизация писателей в рабисах, в союз работников печати, при крупных издательствах, газетах, журналах, комсомольских и профсоюзных культотделах,—все это значительно изменило формы литературной работы. Произошло огосударствление писателей, перед которыми очутились: во-первых, организаторские вне-литературные центры, взявшие писателей на «службу»; во-вторых, конкретный потребитель, соединенный в заводские, профессиональные и прочие коллективы. Писание романов для целого ряда писателей стало производственно связанным с утилитарными, практическими задачами нового государства и в некоторой степени потеряло индивидуально-рыночный характер. Общественная тема, подаваемая в сюжете, стала осознаваться, как откровенно-тенденциозная, вскрыто-целевая, и соответственно воздействовала на приемы литературного мастерства. Производство на общественного потребителя, потребность в политической отчетливости заставила художников перейти к тенденциозному сюжету,—а в авантюрном романе—к авантюрно-социальной форме. Чистый детектив для советского писателя невозможен потому, почему был невозможен чистый утопизм для социалистов Кабе или Беллами. Дело здесь не в убеждениях художника, а в его профессионально-практической связи с другими видами общественной деятельности,—в утилитарно-пропагандистском назначении литературного продукта. Такой индивидуальный мастер, как Золя, писал натуралистические романы на любую тему: при всех его убеждениях его интересовала анатомизация жизни, и он писал «Нана» с тем же усердием, что и «Творчество» или «Углекопов»; вапповского писателя интересует прежде всего единая общественная цель его произведения,—отсюда его тенден-

циозность (беру за скобки случай явного подчинения пролет-писателей буржуазным методам так наз. «чистого» искусства). Отсюда и новые формы современной русской литературы, особенно ярко проявившиеся в поэтической продукции «лефов».

Еще и еще раз: материал и форма художественного произведения определяются общественными способами его производства и общественными способами его потребления.

В заключение об идее, как о приеме.

Всякая сюжетная форма есть совокупность внутрилитературных «заготовок», понятных и писателю и читателю. Высказанная в романе идея, поданный в нем поступок суть профессиональные значки, символы, обозначения для множества аналогичных явлений в быту. Когда писатель развертывает в сюжет какую-нибудь тему, он имеет у себя в запасе бесчисленное количество традиционных или вновь возникших «заготовок» и, пользуясь ими, строит сюжет. Без этого не было бы возможно художественное творчество. Работа, о которой предполагают теоретики «содержания» (форма вытекает из идеи), не по силам ни одному, самому гениальному, человеку, ни одному художественному движению. И если у многих художников мы нередко встречаем новые и глубокие—в логическом смысле—идеи, то это происходит потому, что данные художники еще вдобавок серьезные мыслители (например: Гете—поэт, Гете—натуралист, Гете—философ).

Искусство есть система приемов[1] в изобразительно-выдуманных жанрах (роман, новелла, стихи), восполняющая реально-неорганизованные тенденции жизни, но вопреки формальной школе — система, целиком детерминированная общественной практикой.

---

[1] Прием вовсе не исключает так наз. «переживания» и писателя и читателя; прием — не абстрактная схема, а конкретность, ощущаемая еще долго и после того, как она стала шаблоном.

ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ И ЯЗЫК ПРАКТИЧЕСКИЙ.

(К МЕТОДОЛОГИИ ИСКУССТВОЗНАНИЯ)

I

1. Основная идея производственного движения в искусстве заключается в том, что по мере коллективизации общества художественное творчество будет сливаться с творчеством социально-утилитарным. Стоя на этой точке зрения, производственники самым решительным образом борются со всяким отрывом искусства от жизни, со всяким противопоставлением художественного практическому.

В то же самое время производственники являются сторонниками так наз. формального метода в искусствоведении,—в частности, в теории литературы; формальный же метод выдвинул принцип, согласно которому утверждается «противоположность» законов поэтического языка законам языка практического» (В. Шкловский, «Искусство, как прием», Сборн. «Поэтика», стр. 104, П. 1919 г.).

Получается явное, смущающее многих, противоречие, особенно резко сказывающееся на отношении к формальному методу теоретиков марксизма. Им, социологам, от начала и до конца представляется полной нелепицей, буржуазным вырожденчеством квалификация искусства, как суммы приемов, противопоставленных действительности и самоцельных. Особенно вредно отражается современная трактовка этого вопроса на работе пролетарских писате-

лей, чрезвычайно нуждающихся в теории художественной формы, но отпугнутых «самоцельщиной» Опояза (общ. изуч. поэт. языка).

Между, тем именно работники Опояза впервые дали стройную научную систему искусствознания, лишенную «критического суб'ективизма», точную до математичности по методам,—впервые подошли к искусству, как к особому специфическому виду человеческой деятельности, подчиненному строгим и об'ективным законам» (см. об этом статью О. М. Брика, «Так наз. формальный метод», «Леф», № 1). В этом смысле Опояз надо считать прогрессивным, революционным течением в науке, отменившим и превзошедшим многое, сделанное до него. В этом смысле Опояз ушел гораздо дальше большинства марксистов, по сей день цепляющихся за изжитые формулы. Как известно, марксистского искусствознания пока-что не существует. Большинство марксистских работ по теории искусства обычно исходит из какой-нибудь буржуазной, догматически воспринятой точки зрения, преподнесенной в социологическом «окружении». Если касаться частностей, то достаточно указать на господствующую среди марксистов теорию насчет «содержания», «определяющего» «форму»,— эта теория составляет альфу и омегу немецкой и французской неокантианской эстетики.

По сравнению со всеми этими, частью метафизическими, частью просто «вкусовыми» методами, формальный метод оказывается более «марксистским», чем то, что принимается на веру некоторыми марксистами. И тем не менее, в целом ряде пунктов он требует и выправления и развития.

2. Надо прежде всего указать, что формальный метод зародился недавно; подобно всякому методу, он начался с обобщающего описания, с систематики художественных форм; подавляющее большинство опоязовских работ посвящено описательной морфологии искусства. Естественно, что и первые теоретические обобщения приняли абстрактно-морфологический характер (см., главным образом, работы Шкловского).

Затем: работники Опояза не представляют собой чего-то вполне однородного. Напротив, уже сейчас можно отметить в нем три отчетливые группировки: крайнюю правую, стоящую на точке зрения полного обособления поэзии от практики (Эйхенбаум, Жирмунский); центр, придерживающийся так наз. лингво-поэтической теории (Якобсон, Шкловский) и крайнюю левую, социологическую и производственную (Брик, Кушнер).

По мере того, как исследование приступает к анализу не только качеств, но и возникновения форм, опоязовский метод получает дальнейшее плодотворное развитие, обогащающее раньше добытые результаты. Нарождается формально-социологический метод, упирающийся непосредственно в марксизм, а вместе с этим возникает необходимость в критическом пересмотре и дополнении тех общих положений, которые были выдвинуты некоторыми опоязовцами в плоскости чисто морфологического анализа.

Такую именно цель преследует данная статья по отношению к частному, но существенному вопросу об языке поэтическом, как о чем-то принципиально противопоставленном языку практическому.

Само собой разумеется, что ни о каком исчерпании проблемы здесь не может быть и речи. Всякий раз будут браться некоторые более или менее важные моменты, скорей как иллюстрация метода, чем как его доказательство.

II

1. Начну с самого термина «противопоставление» или «противоположность». Термин этот не только создает впечатление какой-то имманентной, «от века» существующей анти-утилитарности поэтического языка, но и просто неверен. Если взять, например, такой элемент поэзии, как рифму, то ничего «противопоставленного», «противоположного» ей в практическом языке мы, конечно, не найдем. Точно так же никак нельзя считать «противопоставленностью» или «противоположностью», в буквальном, логическом

смысле этого слова, такие факты, как использование в поэзии иностранных языков, фольклора и даже так наз. «зауми». Все это не «противоположности», а функциональные различия, благодаря которым и возможно вообще установление особого вида языка, а именно, языка поэтического. Но тогда окажется, что среди других языковых сфер мы точно так же найдем ряд относительно обособленных систем, обладающих собственными функциональными различиями; «законы» ораторского языка иные, чем «законы» языка военного; разговорные формы требуют других приемов, чем формы журнальные или газетные и т. д. И все же ни о какой «противопоставленности» в последних случаях не подымается вопроса.

Возможно, разумеется, что различия поэтического языка резче и крупнее, чем где бы то ни было, но даже та функция языка, которая обычно «отнимается» от поэзии,—коммуникативность,—тем не менее, в поэзии налицо, хотя бы и в слабой степени; поэт пишет для читателя; мало того, он ждет от читателя ответа.

2. Кое-какие частности.

По поводу фонетической природы поэзии Якубинский отмечает тенденцию скопления плавных звуков; тенденция эта отсутствует, по указанию Якубинского, в языке практическом и, наоборот, заменяется тенденцией к расподоблению данных звуков: «февраль» переходит в «февраль» и т. п. (Якубинский, «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках», «Поэтика»). Характерно, что Якубинский все свои примеры взял из области разговорного и отчасти «статейного» языка, между тем есть виды практического языка, где скопление одинаковых плавных не только не устраняется, а, напротив, закрепляется. Таковы, например, некоторые ораторские приемы, язык воззваний, приказов и особенно лозунгов.

Показательней всего, пожалуй, пример интернационального рабочего лозунга: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». На большинстве языков лозунг включает в себя

три «р», но интересно другое: на том языке, на котором лозунг был впервые создан, а именно, на немецком, он дает скопление шести «р»: «Proletarier aller Länder,vereinigt euch»...

Отличительной и специально-поэтической особенностью синтаксиса в поэзии и принято считать так наз. инверсию, т.-е. «обратный» порядок слов.

Опять-таки надо указать на полную условность термина — «обратный». Этот термин годится только в той мере, в какой мы условимся считать такой-то порядок слов (напр., подлежащее, сказуемое, дополнение) «прямым». Между тем, поэтика очень часто использовывает термин нормативно,—в смысле: «не-правильный», т.-е. якобы «антипрактический» или хотя бы «неупотребительный». На самом же деле практический язык использовывает на каждом шагу решительно все виды «порядка слов», причем «обратный» почти обязателен в случаях языка эмоционально-подчеркнутого («чудак какой!» и т. п.).

Относительно «образа» Шкловский сам приводит пример «поэтического» приема в практическом языке.

«Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «Эй, шляпа, пакет потерял». Это—пример образа-тропа прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «эй, шляпа, как стоишь». Это — образ-троп поэтический».

И дальше:

«Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления» (там же, стр. 103).

На вопросе о «впечатлении» я остановлюсь позже. Пока же отмечу, что использование поэтического приема в данном примере было не только средством впечатления, но и средством логической характеристики (презрительное у военных: «шляпа!»). В этом же плане постоянно использовываются в практическом, например, научном языке поэтические цитаты, переводясь в логическую систему целого и становясь фактом утилитарным.

Характерно, что в большинстве опоязовских работ в качестве материала для изучения поэтических приемов берутся народные пословицы, бытовые, обрядовые формы и т. п., т.-е. формы, где задания поэтические и задания практические нераздельно сливаются.

Шкловский пробует обобщить выделенность поэтического языка до пределов языка иностранного; он указывает, что литературным языком в средневековой Европе была латынь, у персов—арабский и т. д. (стр. 112). Шкловский, однако, обходит тот существенный факт, что и латынь в средние века, и арабский в Персии были языками не специально-поэтическими, а обще-литературными, т.-е. употреблялись в публицистике, в научной прозе, в богослужении, в ораторском и даже в разговорном языке (по крайней мере, среди господствующих классов).

Фактически все приемы поэтического языка сводятся к повторению (ритм, аллитерация, параллелизм и т. п.); повторение же есть постоянный элемент практического языка, и по одному этому не может быть никакой решающей, «всегдашней» разницы между поэзией и утилитарной речью.

Затрону еще вопрос о тематике.

Шкловский особенно настойчиво подчеркивает следующую «противоположность» между языком практическим и языком поэтическим: главнейшим законом практического языка является закон экономии речевых усилий, выражающийся в автоматизации речи; наоборот, в языке поэтическом господствует выведение из автоматического состояния, прием «торможения», «затруднения», цель которого—привлечь внимание к данной форме, сделать ее не просто узнаваемой (как в практической жизни), а ощущаемой.

Шкловский исходит при этом из догматической, не доказанной точки зрения, будто в практической жизни невозможно ощущение явлений, а возможно лишь их узнавание. Потом мы увидим, что тут кроется известная доля истины, однако, в той абсолютной формулировке, которая дана Шкловским, это положение прямо противоречит фактам.

Средствами «торможения» в сюжете служат приемы так наз. «остраннения» и задержки действия. Но как раз именно они постоянно встречаются в быту. Дело в том, что автоматизм присущ, главным образом, рабочей речи, в разговорной же беседе, где люди, помимо прочего, эмоционально общаются друг с другом, автоматизм обычно даже мешает («сухой человек»); наиболее интересными собеседниками являются люди, максимально «тормозящие» речь. Они бессознательно применяют указанные выше приемы, но не к выдуманным фактам (как в художественной литературе), а к фактам реальным, действительно происшедшим, т.-е. практическим. Напр.:

«Иду я вчера по Моховой и—кого бы вы думали—я встретил?—Ивана Ивановича!..»

И т. д.

Встреча «остранена», действие задержано и сделано «выразительным», подчеркнутым.

III

1. Вся ошибка Шкловского и тех, кто правее его, заключается в полном игнорировании конкретных элементов поэтической формы в их «неповторяющейся» специфичности. Для Шкловского вполне достаточно того, что поэтический прием «противопоставлен» действительности, а как он «противопоставлен», каковы тенденции расхождения в каждом отдельном случае,—это Шкловского не интересует. Отсюда его «имманентная» теория, отсюда мысль, будто поэзия вне-социальна и вне-исторична. Перед лицом такого мировоззрения совершенно безразлично, создано ли «противопоставление» фольклоризацией Ремизова или урбанизацией Маяковского. Далее, совершенно неважной оказывается степень расхождения между языком поэтическим и языком практическим; так, напр., язык Державина и язык Некрасова становятся равно «противопоставленными» современному практическому языку. Затем упускаются из виду те формы самого практического языка,

которым «противопоставлена» данная поэтическая форма; совершенно очевидно, например, что фольклоризм Ремизова в этом смысле никак не может быть эстетической категорией по отношению к языку крестьян,—что только для буржуазии, ищущей в стилизации фольклора чего-то «противопоставленного», Ремизов—эстетически активен.

Наконец,—и это, пожалуй, самое главное,—Шкловский как будто не видит, не замечает всей эволюции поэтической речи в целом. А между тем именно она отчетливо и недвусмысленно показывает не «противопоставленность» поэтического и практического языков, а, наоборот, их полную слитность. История поэтического языка состоит в том, что он усваивает словарный материал, синтаксис, семантику, тематику языка практического. Поэтому-то язык Некрасова немыслим в эпоху Державина, а язык Маяковского—в эпоху Некрасова. Поэтический язык в своем развитии сполна определяется тенденциями языка практического: «февраль» стал «февралем» не только в быту, но и в стихах.

Оставляя пока в стороне исключения, можно утверждать, что поэзия подчинена тем же законам развития, что и общесоциальная языковая система. Примеров этому сколько угодно. Приведу некоторые.

Современный язык характеризуется стремлением к краткости синтаксиса, тематики и даже морфологического состава отдельных слов (телеграфный язык и пр.). Достаточно сравнить количественно и формально поэмы Пушкина с поэмами раннего времени, синтаксис Пушкина с синтаксисом Маяковского и даже Ахматовой, чтобы убедиться в полном совпадении тенденций современно-поэтических с тенденциями практической речи.

Переход от феодализма к ремесленно-городской эпохе (XII, XIII вв.) повсюду в Европе был отмечен победой национальных языков; после некоторого сопротивления они овладели и поэзией, при чем характерно, что из всех литературных форм первыми последовали за разговорной речью именно формы поэтические; поэзия оказалась наиболее послушной ученицей новой социальной практики (Данте и др.).

То же самое, конечно, надо сказать об эволюции отдельных языков и их поэтических выявлений: французского, русского и всех прочих. Да это и понятно: писать сегодня на языке Ивана Калиты значило бы быть никем не понятым,—не даром современные архаизаторы, вроде Вячеслава Иванова, вынуждены модернизировать свою «славянщину», т.-е. приспособлять поэтический язык к языку практическому. Что же касается до так наз. «заумной» поэзии, то, как я уже в своем месте показал, она является поэтическим экспериментом над практическим языком (см. «Леф», № 2).

И все же факт функциональных различий между поэзией и всеми прочими видами языка остается несомненным. Понять эти различия—значит об'яснить их как видоизменения практической речи, играющие по отношению к последней некоторую, в каждом данном случае, строго определенную функцию.

2. Я уже указывал, что конкретно-социальный анализ поэтических приемов должен итти по трем линиям: 1) их эволюционные тенденции по отношению к тенденциям практического языка, 2) степень их совпадения или несовпадения с приемами практического языка, 3) национальные, классовые, профессиональные, бытовые и прочие границы констатированных в поэзии различий. Добавлю теперь четвертый пункт, обобщающий данные первых трех: социально-организационное значение поэтических приемов, как приемов, отличных от приемов практического языка.

Иными словами: задача научной поэтики состоит в том, чтобы самый факт поэтического «противопоставления» понять, как особый способ практической организации.

Разберемся по пунктам.

Прежде всего об эволюционной характеристике поэтического приема. Здесь можно наметить следующее основание для анализа.

Любая поэтическая форма, любое фонетическое, синтаксическое или иное построение представляет собою

либо архаизм, либо неологизм (в широком смысле этих слов), т.-е. либо шаг назад в поэзии, либо шаг вперед. Далее, всякий поэтический неологизм может соответствовать тенденциям практического языка, а может и противоречить им. Иначе говоря: поэтический язык является либо прогрессивно-воспитывающим, либо тянущим назад. Поэтического языка, безразличного к тенденциям языка практического, не существует. От взаимоотношения этих двух языковых систем зависит организующее воздействие их друг на друга. Словесные формулы Грибоедова стали в быту разменной монетой, превратились в массовое орудие практики; этого никогда не случится с Ремизовым,— культивирование отживающих диалектов неспособно на социальную активность.

Каждый канон так же, как и каждое нарушение канона, ценны не сами по себе, а той ролью, которую выполняет данный индивидуальный канон или данное индивидуальное его нарушение. И Блок и Маяковский прорвали традиционную тематику фантастическими мотивами; но Блок использовал для этого в качестве материала мистику, т.-е. отживающее в практической жизни явление, а Маяковский ввел вещные материалы. Поэтому можно предвидеть, что, по мере изживания мистики в быту, мотивы Блока заглохнут, мотивы же Маяковского получат дальнейшее развитие.

Искусство, изображающее не просто «противопоставление», не просто выведение фактов из обычной жизненной цепи,—искусство изображающее—это восполнение неорганизованных общественных потребностей. В этом смысле и архаизмы имеют свое относительное значение: они организуют тенденции консервативных социальных групп.

Когда Шкловский полемизирует с вульгаризаторами социологического искусствоведения, он ломится в открытую дверь. Шкловский пишет: «Если бы искусство было так гибко, что могло бы изображать изменение бытовых условий, то сюжет похищения, который, как мы видим

в словах раба комедии Менандра «Ἐπιτρέποντες»,—уже тогда был чисто литературной традицией—не дожил бы до Островского и не заполнял бы литературу, как муравьи лес» («Ход коня», 1923 г., стр. 40).

Шкловский упускает из виду, что «сюжет похищения» был все эти столетия не только «литературной», но и бытовой «традицией» и заполнял быт, «как муравьи лес». Неорганизованность личных отношений—факт тысячелетней длительности, принимавший разные формы в разные социальные эпохи. Но сюжетное восполнение этого факта в литературе точно так же непрерывно менялось. «Похищение» Менандра и «похищение» Островского столь же различны, сколь различны формы быта греческой буржуазии IV века до так наз. Р. Х. и формы быта московского купечества в XIX столетии.

Теперь—по поводу с т е п е н и расхождения между языком поэтическим и языком практическим.

Вяч. Иванов и Маяковский — поэты, т.-е. язык обоих выделен из современного практического языка. Достаточно, однако, сравнить хотя бы словарный материал того и другого, чтобы увидеть, насколько Маяковский ближе к практическому языку, чем Вяч. Иванов с его славянизмами.

Метод такого анализа должен быть развернут и в историческом плане. Так, например, ритмика футуризма по приемам ближе к практическому языку, чем ритмика хотя бы символистов; а именно: ритмика Вяч. Иванова и прочих строится на слоговом фундаменте, ритмика же футуристов—на словарном, т.-е. так, как она строится в практическом языке.

IV

1. Когда идет анализ поэтического «противопоставления», обычно не интересуются, какой сфере практического языка «противопоставлена» данная эстетическая форма.

Дело в том, что практического языка, как чего-то единого и сплошного, не существует и существовать не может. Город и деревня говорят и пишут по-разному; в городе

у рабочих один язык, у купцов—другой, у интеллигенции—третий и т. д.; каждая профессия создает собственный язык (ученые, летчики и т. п.); мало того,—каждая бытовая или производственная область характеризуется специфическими формами речи (газета, телеграф, разговор на улице и пр.).

Наконец,—и это важнее всего,—в каждый данный момент в существующей языковой системе борются разные, иногда даже прямо друг другу противоположные, формально-эволюционные тенденции. Классовая борьба в языке — такой же реальный факт, как и ее причина: экономическая борьба классов. Утверждать поэтому, что та или другая поэтическая форма противоречит задачам практическим, невозможно. Здесь не может быть общих, вне-социальных формулировок. Всегда следует устанавливать, каким именно задачам, какой социально-языковой практической сфере соответствует или противоречит поэтический прием данной школы или данного поэта. В противном случае мы получим антинаучное, искажающее факты обобщение,—абстрактную формулу, которая как раз характерна для ранних опоязовцев и которая создает фальшивое впечатление поэтической «имманентности».

Поэтический язык — это бессознательная лаборатория языка практического. Поэт не просто перекомбинатор слов или предложений; поэт — всегда изобретатель, формовщик реального языкового материала (осознано впервые футуристами). А методы его творчества сполна определяются задачами, поставленными перед ним обществом.

То же самое относится, разумеется, и к поэтической тематике.

«Сюжеты бездомны», пишет Шкловский («Ход коня», стр. 39). И дальше: «Если бы быт выражался в новеллах, то европейская наука не ломала бы голову, где—в Египте, Индии или Персии – и когда создались новеллы 1001-й ночи. Если бы сословные и классовые черты отлагались в искусстве, то разве было бы возможно, что великорусские сказки про барина те же, что и сказки про попа. Если бы этнографические черты отлагались в искусстве, то сказки про

инородцев не были бы обратными, не рассказывались бы любым данным народом про другой соседний».

Шкловский не указывает при этом:

1. Что место создания 1001-й ночи ищется и в Персии, и в Египте, и в Индии, — но только в феодальной Персии, феодальной Индии, феодальном Египте; данные художественные формы определяются, именно как формы, формами социальной системы,—материал же их может быть любым: сказочно-фантастичным, иностранным, местно-бытовым или смешанным; отсюда возможность и необходимость заимствований и интернационализации сюжета в пределах определенной социальной формации.

2. Что сказки о попе и сказки о барине — это сказки одинакового социо-формального склада: схемы авторитарного быта. Поскольку они сохранялись в разные эпохи и в разных сферах быта (духовенство и помещики), постольку возможна была их идентификация.

3. Что сказки инородцев ограничены племенами одинаковой исторической ступени; сказки тех-же инородцев о белых людях—необратимы.

Шкловский явно бьет мимо цели. Ему кажется, что социологический анализ искусства обязательно превращает искусство в фотографический аппарат, т.-е. извращает сущность художественного творчества. К сожалению, это не только ошибка. Шкловский исходит из критики работ теоретиков от марксизма, которые рассматривали искусство, как «отражение» жизни, т.-е. рассматривали, не понимая характера своего об'екта.

Изображающее искусство организует в выдумке то, что не организовано, а значит, неощутимо в жизни, но что нужно обществу, к чему оно чувствует тягу. Для того, чтобы данный мотив существовал в романе или новелле, необходимы два условия: 1) неорганизованность изображаемого явления в быту, 2) стремление все же ощутить его.

Вот почему пейзаж расцветает параллельно развитию «дачной» жизни и «пикников» (в итальянской живописи XV столетия пейзаж стал об'ектом особенного внимания

одновременно с появлением первых «пикников» папы Пиколомини). Вот почему натюр-морт восторжествовал тогда, когда народилась буржуазия, т.-е. класс, любящий вещи (собственность), но не созидающий их. И т. д. и т. п.

По этой же причине обратимы инородческие сказки. Мотив, скажем, удачливо-легкой охоты составляет об'ект всегдашних, но почти никогда неосуществляемых желаний всего охотничьего народа, но этот мотив в собственном быту известен и не дает материала для реализации желаний в выдумке, — одновременно налицо интерес (соперничество, сотрудничество)... к соседним племенам, — и вот племя А одевает данный сюжет в черты, свойственные племени Б, и, наоборот, племя Б поступает точно так же с чертами, свойственными племени А.

Якобы нелепая с социологической точки зрения (так думает Шкловский) интернационализация сюжета есть лишь функция интернациональной общности людей. Америка занимательна и для русского, и для турка, и для тунгуса, если и тех, и других, и третьих Америка затрагивает социально. Экзотический роман развился с развитием колонизаторских экспансий капитала: общество жаждало ощутить то, что составляло об'ект его стремлений, но что оставалось неведомым и загадочным, — на помощь пришли Шатобрианы, Куперы, Киплинги.

2. Шкловский прав, когда устанавливает «выразительную» природу искусства, — творчества, задача которого — «гармонически», т.-е. ощутимо, т.-е. выразительно организовать материалы жизни.

Шкловский неправ, когда считает возможным такое «выражающее», «впечатляющее» творчество только вне пределов практического, утилитарного.

Поскольку жизнь не организована, поскольку быт окаменевает в шаблонном костяке непереживаемых привычек («Здравствуйте!» — «Здравствуйте! Как живете?» — «Да ничего, — помаленечку... Ну, что новенького?» — «Ничего, благодарю вас». — «До свидания!» — «До свидания»... И т. д. и т. п.), — постольку искусство вынуждено впечатлять вне

этого шаблона, так как искусство — нарушение шаблона. Но в той мере, в какой практическая действительность становится социально-организованной и вместе с тем вечно-текучей, изменяющейся, т.-е. нарушающей утилитарно шаблоны самой себя,—в этой мере искусство получает доступ в практическую жизнь.

Творить художественно—значит сознательно изменять; сознательное изменение обществом собственного бытия становится поэтому базисом для производственного, т.-е. утилитарного искусства. Естественно, следовательно, что идеи производственного искусства возникли под непосредственным влиянием рабочего движения, впервые поставившего вопрос о коллективно-сознательном жизнетворчестве.

Лишь в плоскости такого рода анализа можно и должно решать проблемы поэтического языка.

Поэтический язык, как язык, выделенный из общей системы, является прямым порождением анархического общества, стихийных форм социального бытия. Люди не умеют сознательно и выразительно строить свой язык в быту. И, восполняя жизнь, становясь зато вне жизни, делают это якобы самоцельные художники стихов или новелл.

Шкловский принял временное, исторически-относительное явление за «вечный» закон, буржуазное — за всечеловеческое. Шкловский забыл, что форма живет не только в искусстве, но и в каждом ростке жизни, и тем самым поставил себя на один уровень со своими оппонентами: и они и Шкловский не сумели разглядеть в форме, как таковой, ее социальную природу.

КОНТР-РЕВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ

(О ВАЛЕРИИ БРЮСОВЕ).

I. ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

То реакционное социально-художественное движение, выразителем которого является Брюсов, широкой волной разлилось по Республике. Брюсовское творчество не единое явление, не индивидуальный, одинокий факт. Почитайте пролетарских поэтов, раскройте номера «Красной Нивы» или «Красной Нови», «Известий» или «Правды» и вы увидите там сплошную брюсовщину. У Брюсова учится коммунистическая молодежь; под Брюсова и брюсовых работает чуть ли не вся провинция; родными братьями Брюсова являются питерские акмеисты или московские нео-романтики и т. п. поэтические группы и группочки.

Брюсовщина—серьезное и опасное социальное явление, культивируемое, к несчастью, в Советском государстве. Вот почему подробный социологический анализ поэтических приемов самого Брюсова, как одного из наиболее крупных представителей эстетизма, является в настоящее время настоятельной практической необходимостью. Понять социальную роль брюсовского поэтического творчества, это значит понять социальную роль буржуазно-эстетского шаблона, ослепляющего и одурманивающего головы, как новых потребителей искусства, так и его новых производителей.

II. БЕГСТВО ОТ ЖИЗНИ

Художественная форма, как и всякая форма, характеризуется прежде всего тем материалом, который организован в данную форму.

Поэзия отличается от всех других искусств тем, что ее материалом является язык, первичный самостоятельный элемент которого есть слово. С него я и начну.

Для анализа я взял небольшую книжку брюсовских стихов «В такие дни» (Москва, 1921 г., Госиздат, 56 стихотворений); книжка посвящена Октябрьской революции. Выписываю из нее некоторые собственные имена:

Паоло, Франческа, Елена, Парис, Пергамы, Тристан, Изольда, Изида (2 раза), Аситарет, Атлантида, Дирон, Эгея, Троя (2 раза), Геката (2 раза), Мойра, Юпитер, Геба, Афина (3 раза), Киприда, Зевс, Дионис, Леда, Семела, Алкмена, Озирис, Рок, Гор, Сфинкс, Кассандра, Патмосс, Гемон, Рем, Аларих, Сапро, Овидий, Атилла, Хлодвиг, Фивы, Дельфы, Самний, Иокаста, Одиссей, Калипсо, Итака, Скилла, Ихайя, Пенелопа, Телемак, Феаки, Посейдон, Эвр, Кот, Левкотея, Навзикая, Клеопатра, Эрос, Киферы, Гефест, Горо, Леандр, Лета, Христос, Терсит, Ахилл, Геракл, Омфала, Пирр, Орион, Лира, Талах, Афродита (10 раз) и т. д.

Основная черта буржуазной поэзии заключается в том, что она резко противопоставляет себя действительности. Единственным средством для такого противопоставления оказывается формальный уход в прошлое—архаизм. Чем реакционнее буржуазия, чем слабее социальная почва под ее ногами, тем поспешнее старается она бежать от современности, тем упрямее и консервативнее цепляется за изжитые формы. Не будучи в состоянии примириться с неприятной для нее действительностью, она ощущает «красоту» только в том, что от этой действительности далеко. Культивирование эстетики прошлого становится орудием ее классовой самоорганизации. Ахилл для нее «эстетичнее» Архипа. Киферы звучат «красивее», чем Конотоп и т. д.

и т. п. Создается искусственная, выспренняя фразеология, превращающаяся благодаря самому методу творчества в сплошной шаблон, в повторение готовых формул. У Брюсова я нашел всю ту испытанную словарную гвардию, назначение которой одурманить читательскую голову и произвести эффект «подлинной красоты». Начиная от экзотики (Суматра, Мозамбик) и кончая шаблоном ломоносовских виршей (Борей, Зефир), пускается в ход все, кроме собственного изобретательства. Вся семантика Египтов, Римов, «бугименов» и пр. уместилась в «Октябрьской» книжке поэта-коммуниста; вот наудачу кое-что из имен существительных:

Факел, копья, аркады, фиал, скиния, весталка, сибиллы, рыцари, принцессы, альвастр, стимфалиды, жрец, жрица, систры, веды, триремы, фаски, лавры, олеандры (2 раза), лемуры, орихалл, тавматург, боги и т. п.

Расчет на голый формальный эффект, на фетишизированный шаблон, на «принятое» в поэзии,—вот что мы находим у Брюсова. См., например, его «поэтические» существительные:

Век, столетие и производные (58 раз), миг и производные (23 раза), мечта (19 р.), нега (11 р.), даль (13 р.), лик (7 р.), трепет (7 р.), чары (6 р.), тьма (14 р.), рок (5 р.), призрак (6 р.), томление (6 р.), уста (4 р.), алтарь (4 р.), сонм (3 р.), прах (3 р.), челн (3 р.), рай (3 р.) и т. д.

Затем:

Долы, веси, чело, кони, пепл, глуби, купель, длани, брег, ад, огни, розы, чертог, ложе, светы, оцет, ветрила, ветр, ладья, Понт, эфир, эос, хаос, око, выя, пята, лазурь, лоно, миф, видения, вопль, стяг, венец, кормчий, страж, столп, благость, мета и т. д.

Если в жизни все нормальные люди говорят «ветер», то поэт должен возглашать по церковно-славянски: «ветр». «Глаз» заменяется «оком», «сторож»—«стражем», «рука»—«дланью» и т. п.

Соответственно подобраны прилагательные:

Дольний, вражий, взнесенный, вещий, трехликий, оный, тяжкий, ярый, отринутый, ратный, осиянный и т. д.

И глаголы:

Прянуть, тмиться, никнуть, зыбля, взносить, с'единить, от'ята, отвесть, вершить, ведать и т. п.

И неизменяемые слова:

Ниц, во, древле, се, днесь, тож и пр.

Многочисленны, конечно, примеры и штампованных слов; прилагательные:

Стозарный, сапфирный, рубинный, венчанный, багряный, пламенный, льдяной, трепетный, сиренный, хирамовый, пурпурный, лилейный, деканский, астральный и т. д.

Глаголы:

Реять, лелеять, лелеть, роптать и др.

Поэтическая композиция появляется в результате единого акта творчества: естественно поэтому, что архаизм Брюсова сказывается не только на его семантике (Пергамы, фиал и пр.), не только на морфологии его языка (брег, пепл и пр.), но и на его синтаксисе.

Морфологически любопытны еще прилагательные, скопленные в книжке: я насчитал 65 случаев так наз. кратких окончаний: краткие прилагательные в большинстве своем являются архаистическими элементами современной речи; в поэзии же они служат все тому же формально-эстетскому консерватизму:

1. Светел рок, завиден жребий.
2. Тень Стигийская меж нами окровавлена стоит.
3. Пред алтарем, склонись, облачена.
4. Пью грозы дней земных, не менее,
   Чем прежде, пьян от нежных снов.
5. В сонм тайный мудрецами принят.
   Суди всех глубже... и т. п.

Нарочитое и реакционное противопоставление поэтического языка языку практическому, языку живой социальной действительности сказывается резким образом на синтаксисе. Последний у Брюсова сплошь переделан на «древний» лад. Характерно, например, употребление частиц «ль»-и «иль» вместо «или» и облюбование частицы «ли» (архаико-

риторическая фигура): «ль» и «иль» встречается 35 раз, «ли»—18 раз:

1. ...То бред ли,
   Вод ли ропот...
2. В той выгнутости ль, в том изгибе ль...
3. Иль вам, фантастам, иль вам эстетам.—
4. Найду ль я вновь...

Всякий штампованный, т. е., взятый напрокат у прошлых времен эстетический прием, неизбежно превращается в штампованную форму; отсюда такие, например, начала строф (в разных стихотворениях):

1. Ты ль решил..
2. Не так же ль ты...
3. Не ты ль...
4. Не я ль...
5. Иль не я...
6. Это ль я...
7. Я ль тот...

И т. д.

Поскольку в готовую форму приходится втискивать живой язык, постольку этот последний насилуется формой и, следовательно, извращается; получаются почти невозможные для произнесения фразы, ритмические сдвиги (См. об этом Крученых, «Сдвигология»): в строке—«В той выгнутости ль, в том изгибе ль»—во второй половине налицо фатальный сдвиг: вместо «изгибе ль» читается «из-гибель». Такого рода результаты имеются и в другой подобной строке:

В слепительности ль, к катастрофе ль...

Вторая часть для самого невнимательного слуха звучит: «сто картофель». Еще:

И от воли ль твоей...—

читаем: «волиль»—поистине, невольный неологизм.

Реакционность брюсовского синтаксиса может быть продемонстрирована еще на таких любимых его формах,

как обращения и придаточные риторического характера; вместо использования практических ораторских приемов (см. напр., Маяковского), Брюсов так и сыплет ломоносовскими славянизмами: придаточные с «кто» и «что», обращения на «ты» и «вы», напр.:

1. Вам, кто в святом беспокойстве восторженно жили...—
2. Путь, что народами минут,
   Жизнь, что была многодрамней.
3. Ты, предстоящая, с кем выбор мой...
4. Вы в гибелях, вы в благостях, вы в злобах,
   Таящиеся вопли, бреды, сны.
5. Ты, летящий с морей на равнины...

И т. д.

Ср. у Ломоносова: «О, ты, пространством бесконечный» и др. В результате такое обращение к Советской России:

Что ж нам пред этой страшной силой?
Где ты, кто смеет прекословить?
Где ты, кто может ведать страх.
Нам—лишь вершить, что ты решила.
Нам—быть с тобой, нам—славословить
Твое величие в веках.

Или такое описание поэтического творчества:

И се-я, тавматург, пред новой тайной,
Клоню колена пред тобой, Поэт.

Здесь все показательно: и двойное «пред», и «тайна», и «ее», и вверх ногами поставленный порядок слов.

А вот снова по поводу Октября:

Гордись...
. . . . . .
Что, в свете молний, мир столетий
Иных ты, смертный, видеть мог.

При этом, Октябрьские революционеры—

Крестят нас огненной купелью,—

Но зато—

Чем крепче ветр, тем многозыбней
Понт в пристань пронесет ладью.

Церковно-славянский стиль брюсовского языка распространяется даже на произносительные его элементы: такие пары рифм, как «бездной-звездный» и «наезды-звезды», вынуждают к произнесению «звезды» вместо «звёзды».

Поразителен в книжке тот случай, когда автор решился на самостоятельное словоизобретение:

Корабль сокровищ от мостов мгновенных
Влекомит в вечность роковой волной.

Простой короткий глагол «влечь» заменен другим: «влекомить». Неологизм образован от славянского причастия «влекомый». Иначе говоря, Брюсов даже тогда, когда пробует творить, сознательно архаизирует язык: недаром его псевдоновшество окружено таким пышным антуражем: «Корабль сокровищ», «мгновенные мосты», «вечность», «роковая волна» (кстати: среди «сокровищ» оказываются, конечно, «горы революции»).

Упомяну еще о междометии «ах»; оно у Брюсова встречается 3 раза в «стиле» XVIII столетия:

1. ...моя дорогая
   По горным кряжам всходит строго,
   Ах, к той вершительной мете.
2. Милый, ах, луной взмятежен
   Понт, взносящий вал во сне.
3. Милый, ах, у богини серой
   Вижу твой взмятенный труп.

Бегство от жизни всегда реализуется в бегстве от всего конкретного, от всего бытового; максимальная абстракция и фетишизирование отвлеченностей является поэтому характерной чертой Брюсова:

1. Чтобы помнили, видели, ведали,
   Что нельзя Красоте перестать.
2. Клоню колена пред тобой, Поэт.

Большая буква ставится для эффекта, ради напыщенной, ходульной эстетики. Извольте, например, расшифровать такие строки:

1. Ведешь мету сквозь тени к вечным снам.
2. Я это — ты, ныне вскинутый, между
«Было» и «будет» зажегшийся миг.
3. Меч от зенита к надиру
Насквозь тебя пронизал
Над вечностью им балансируй,
В бесконечности тронных зал.
4. Иль в бездну мигов счастья сон сроню.
5. Смотри ж из темного предела
На все, что в смерти не забыто,
Что, жив, я изживаю вновь.
И т. д. без конца и «предела».

Высокопарное фразерство всей этой ходульно-буржуазной поэтики и ее классовое значение особенно хорошо вскрывается на типичном, облюбованном в поэзии приеме,— употреблять для обращений «ты» вместо «вы». См., напр., стихотворение, посвященное т. Луначарскому:

Ты провидел, в далеких пределах,
За смятеньем конечную цель.

Бальмонту:

Ты нашел свой путь к лазури.

Адалис:

Твой, детски женственный анализ.

Эта форма обращения существовала до революции в русском практическом языке только в двух определенных случаях: при торжественно-парадных приветствиях царю (адреса дворянских делегаций, земств и пр.) и в церковном богослужении (обращения к божествам и жрецам),— после же революции осталась монополией церкви. Такое совпадение церковного и поэтического синтаксиса отнюдь не случайно (вся глава демонстрирует церковничество брюсовского языка): уход от реальной действительности всегда проявляется в религиозном отношении к собственному творчеству. Буржуазный поэт—это не обычное существо, не особь «Homo sapiens», — это пророк, жрец и полубог,— «тавматург», по терминологии Брюсова. Естественно, что таким существам, «тайно венчанным»

и знающим «путь в огонь веков», не пристало из'ясняться на человеческом языке: им предназначено «вечно петь» с воображаемой «лирой» в руках, воображаемой «музой» в сердце и воображаемой «диадемой» на голове о воображаемой «красоте» (все термины, взятые в кавычки, принадлежат Брюсову), т.-е., делать то же самое, что делают церковники в церквах. Лира оказывается поэтически украшенным кадилом, муза—какой-нибудь св. Ефросиньей, диадема—камилавкой, и красота—богородицей.

Таков социальный смысл буржуазного поэтического языка.

Когда же поэт сталкивается с бытом, он переделывает его по-своему. Художник-изобразитель всегда изменяет, деформирует действительность, достигая этого трояким способом: либо иллюзорно ее копируя (натурализм—искусство торжествующей буржуазии), либо давая ее динамически, в ее развитии (футуризм—искусство революционной интеллигенции), либо окружая ее ореолом нездешности, архаики (символизм—искусство гибнущей буржуазии). Брюсов придерживается 3-го из этих методов. Чтобы не утомлять читателя, приведу только один пример,—поэтический «анализ» Октябрьских событий:

Ты постиг ли, ты почувствовал ли,
Что, как звезды на заре,
Парки древние присутствовали
В день крестильный в октябре.

Парки эти, по мнению Брюсова, явились,—

Чтоб страна, борьбой измученная,
Встать могла бодра, легка.

Разбор этих отрывков откладываю до четвертой главы.

III. БЕГСТВО ОТ ТВОРЧЕСТВА

На примере с частицей «ль» я уже показывал, что архаизм приемов неизбежно ведет к шаблону формы. В самом деле: с одной стороны, имеется «дозволенный», «принятый», канонизированный, т.-е. ограниченный запас материала;

с другой стороны, имеется тоже «дозволенный», «принятый», канонизированный, т.-е. тоже ограниченный запас методов организаций этого материала, — в результате, при многократном употреблении, не может не получиться шаблона. А так как этот шаблон успел уже создаться задолго до Брюсова, то последнему осталось простое ремесленно-цеховое использование готовых кусков.

Если начать хотя бы с эпитетов, встречающихся в книжке, то окажется, что «призрак» у Брюсова обязательно «красный», «гнет», конечно, «тяжкий», «пена-белая», «плот-утлый», «волна-мутная» или, при желании, «роковая», «глаза-зоркие», «лента-алая», «ласки-горькие», «жребий», разумеется, «заветный», «столп-огненный», «песня-трепетная», «глубины-заповедные», «тьма-рассеянная», «ресницы-опущенные», «лик-бледный», «слух-чуткий», «око-провидящее», «путь-зиждительный», «мгла-ночная», «мечта», в двух случаях, «нежная», «хмель-божественный», «муки» или «миги» — «сладкие», «счастие» или «память» — «немые», «трепет», «омут» и «бездна» — «черные» и т. д.

Не лучше обстоит и с образами:

«Заря времен» или, наоборот, «тьма столетий» и «мгла времен» или «огонь веков» (2 раза) и «огонь пропастей» или «завеса веков» и «сказки столетий»; кроме «огня пропастей» бывает еще и «пропасть страсти» и «пропасть об'ятий» или «бездна мигов» и «сон неги» или «сладость нег»; затем нахожу «трепет надежд», «вереницу теней», «дым воспоминаний» и «дым пожаров»; имеются «яд любви», «мечта любви» и «огнь любви», «вопль измены», «вопль вражды» и «бред блаженств», «бред ночи», «бред темноты», «час призраков», «час расплаты», «час бури», «зов бури», «зовы судьбы», «глубины позора» и пр. Добавляю только, что «нужда» у Брюсова, как это ни ново, но «пляшет».

Неудивительно поэтому, что любое семантическое построение Брюсова представляет собою сплошной штамп. Делается это так: берутся, например, слова «во», «тьма», «сон», «кинут», для разнообразия прибавляются «томить»

и «полмира», а в результате получаются 3 строки 3-х разных стихотворений:

1. Томил во тьме несходный сон.
2. Когда во тьме закинув твой,
   Подобный снам...
3. С полмиром кинут я теперь во тьму.

Иногда семантический штамп заостряется одинаковостью метра и синтаксиса:

1. . . . . Мы — поэты,
   В огне веков, как можем не гореть.
2. . . . . Поэты, все мы;
   Вскрывает путь в огонь веков она.

А вот два описания; в одном речь идет о Цезаре и Клеопатре, в другом о поэте, посвящающем свою избранницу;

1. Миродержец, днесь я диадемой
   Царственной вяжу твое чело.
2. По власти, мне таинственно врученной,
   Твое чело вяжу двойной тесьмой.

. . . . . .

   Те две тесьмы — сиянье диадемы.

(Социологически здесь крайне интересно бессознательное, невольное и полное отождествление особы поэта с «царственной» особой).

Еще:

1. Ведал громы, видел бури.
2. Чтобы помнили, видели, ведали.

Такой шаблон особенно ярко обнаруживается при сравнении одинаковых тематических композиций; та или иная тема обладает своей твердо установленной словарной свитой, своим синтаксическим этикетом, — небольшая перестановка, и стихотворение готово.

Для примера возьму описания любви, имеющиеся в Сборнике:

1. Геро, лик твой жутко нежен.
2. Они все миги жгуче в нас язвят.
3. Грудь на груди, вздохов страстных протяжность.
4. Грудь на груди, под смех гиен,
   Так в истомах и бредах...
5. Есть нега молний в жале жгучей боли.
6. Кровь под жалами пламенных стрел.
7. Нега рук желанных, пламя губ.
8. В неге слитых губ, к немым улыбкам.
9. . . . . Еще в глазах вся нега
   Желанных глаз . . . . . .
10. Каждый вздох, за дрожью дрожь, истомней.
11. За влажность губ, сдавивших губы мне.
12. . . . . Все может губы сжечь
    Яд милых губ.
13. И губ, томивших в темноте.
14. Горьких ласк и сладких мук.
15. Нам сужден ли сон мгновенной неги.
16. . . . . В теле слитом
    Сердце с сердцем с'единить.
17. В одном биении сердце с сердцем слито,
    Чтобы равный вздох связал мечту двоих.
18. Чтоб восторг двух разных тел
    Равным пламенем горел.
19. Две мечты двух дум не слитых.
20. Рук ласковых касанье, приближенье.
    Губ страждущих, истома глаз ночных;
    . . . . . .
    Прерывный вздох.
21. К палящей пропасти об'ятий...
22. В палящей мгле, над близкой бездной.
23. Иль в бездну мигов счастья сон сроню.
24. Пропасть высшей страсти нам открыта.
25. Во мгле, как в пропастях безмерных.
26. В блаженной неге унижения.
27. В глубокой ласке жалит.
28. На ложе ласк неверных,
    Обманывающих сближений.
29. . . . . К ложам нежным влек.

И т. д. и т. д. и т. д.

В заключение шедевр:

«С трепетной песней о счастье немом на устах».

Вся книжка представляет собой игру на эстетическом фетишизме публики, у которой фраза «в блаженной неге унижения» и т. п. вызывает «сладкую дрожь», «горькую муку» или что-нибудь в этом роде. Вольно или невольно, но налицо явный подлог: вместо творчества, вместо искусства — набор штампов.

Возражение, что каждый поэт обладает стилем и потому повторяется, что вообще композиционные приемы поэзии количественно ограничены, здесь безусловно отпадает, У Брюсова повторяются не приемы, а готовые формы. и притом не свои, а чужие.

В качестве доказательства продемонстрирую его рифмы; всякая рифма есть прием фонетического повторения, и весь вопрос сводится к языковому материалу, попадающему в рифму.

Вот некоторые из рифм книжки:

«меч-плеч», «влечь-меч», «плечь-влечь», «плеч-сжечь», «пасть-страсть», «страсть-пасть», «нас-час», «глаз-нас», «лазури-бури», «бурь-лазурь», «бурности-лазурности», «мой-тесьмой», «тьма-тесьма», «тьмой-мой», «безднах-звездных», «бездной-звездной», «вдохнуть-грудь», «грудь-вздохнуть»; «книг-миг», «миги-книге»; «неги-беге», «нега-разбега», «нег-разбег»; «потопу-Европу», «потопе Европе»; «пожаров-чары»; «пожара-чарой», «пожара-яро», «чары-ярый»; «золота-молота», «золот-молот» и подобные.

Затем бесчисленное множество таких:

«свободы-природы», «любовь-вновь», «путь-грудь» (2 раза), «мятежности-нежности» и пр.

Часты у Брюсова глагольные рифмы, и это окончательно подтверждает ремесленность его творчества: глаголы одинаковых форм обладают одинаковыми окончаниями, т.-е. представляют собой уже готовый материал для рифм,— поэт может избавить себя от неприятного труда изобретать; см., например: «зреет-лелеет-веет», «кинут-стынут-вынут-отодвинут-нахлынут-разинут», «ринут-застынут-минут-стынут» и т. д.

Что касается до ритма Брюсовских стихов, то огромное большинство их написано метрами (из 56-ти—49);

имеются 2 гекзаметра и одно подражание Верхарну; остальные-паузники, т.-е. опять-таки стихи с установкой на метр.

Живой социальный язык, язык практический никакого метра, разумеется, не знает; метр существовал и, как видим, продолжает существовать у Брюсова, несмотря на происшедшую уже ритмическую революцию в поэтическом языке. Естественно, что навязанный языку метрический шаблон неизбежно подчиняет себе языковый материал, превращая и его в соответствующий шаблон (как я уже указывал, акт творчества един: синтаксическая и ритмическая формы слиты). Отсюда ритмо-синтаксические каноны [1], которые эволюционировали и разнообразились, но до тех пор, пока метр органически жил в поэзии. С того же момента, когда новейшее движение разрушило метр, когда эволюция поэтических форм оказалась возможной лишь вне метра, когда, следовательно, метр исторически отжил, — тогда реакционное сохранение его стало гарантией против всякого развития и поэтому превратило ритмо-синтаксический канон еще в один штамп.

Брюсовский метр свелся к языковому шаблону, т.-е. к реакционному искажению русского языка (недаром Брюсов так изобилует иностранщиной).

Поскольку языковым элементом метра является слог, поскольку реальный язык состоит из разносложных и разноударяемых слов, — постольку неизбежно противоречие между словарными ударениями, словарным ритмом и ритмом метрострочным, т.-е. слоговым. Во 2-й главе я приводил примеры т. н. ритмических сдвигов, образующихся в результате ритмо-синтаксического шаблона; приведу еще несколько:

Им пришлось и брань испить.
(получается «ибранис»).
Не так же ль пил, в такой же час.
(получается: «жельпил»).
Ты ли дым, над Флоренцией вскинутый.
(получается: «тылидым»).

[1] Впервые установлено О. М. Бриком.

Следил я дрожь их, волю весил.
(получается: «ядроших»).
Цепью веков ниц простерта мечта.
(получается: «вековниц» или «ницпростерта», т. е. «ниспростерта»).
Зов бури вольно повтори.
(получается: «зовбури», почти «совбуры»)
И пр.

Сюда же относятся такие противоречия между метром и синтаксисом, как в следующей строке:

В единый сноп, серп, нас вложи.

Обращение «серп» проглатывается, сливаясь со следующим словом.

Метр не только извращает ритм живой речи, но и ее порядок (последовательность слов в предложении). Раз поэт заранее предопределяет ритмическую структуру языка, безотносительно к его материалу, раз он при этом только повторяет уже использованные каноны, — ему ничего не остается, как подгонять порядок слов под готовую схему, т. е., не считаться с реальными потребностями языковой композиции. Так наз. инверсия[1] существует у всех поэтов без исключения. Что же касается до Брюсова, то и тут он только копирует, архаистически копирует давно узаконенные, эстетно-фетишистические формы.

Например:

И се-я, тавматург, пред новой тайной,
Клоню колена пред тобой, Поэт.
(Намеренно отодвинуто в конец слово «Поэт»).
Ей тайно венчаны поэты все мы.
(Кроме порядка слов, интересно, что дополнение «ею» превращено ради метра в архаическое: «ей»).
. . . . . Свисты
Стрел Эроса, соль моря—любишь ты.
Я этой ночью звезд расцвет лучистый.
(нормально следует: «Ты» любишь свисты...
. . . . . Я—лучистый расцвет звезд . . . . .)
. . . . . Слеп от солнц желаний рдяных.
(Надо было бы как раз наоборот; «от рдяных желаний солнц»).

[1] Измененный порядок слов.

Ставить подлежащее после сказуемого, определение после определяемого слова и т. п. считается в поэзии знаком подлинного художественного творчества. Сознание эстета не может понять, что эти приемы выработались в свое время естественно и органически, и лишь затем, укрепившись в поэзии, были сочтены за ее абсолютное, всегдашнее, вневременное и внепространственное свойство. И если сейчас поэт считает своим долгом повторять традиционную инверсию из-за ее «красоты», если для него писать стихи это значит рассчитывать на потребителя с консервативным, «эстетским» вкусом,—то такой поэт воспитывает только одно: метафизическое, контр-революционное отношение к своему творчеству.

IV. БЕГСТВО ОТ РЕВОЛЮЦИИ

Брюсов, как поэт, вырос не в борьбе с буржуазией и ее эстетическими традициями, а как их канонизатор. Школа, к которой он принадлежал, школа так наз. символистов в свое время сыграла исторически прогрессивную роль тем сдвигом, который она произвела в системе русского стиха (vers libre, ассонанс и т. д.); но Брюсов занимал тут лишь посредствующее место,—он перебросил с Запада в Россию эстетические лозунги тамошнего поэтического движения, хотя и в этом смысле был тогда, передовой фигурой в русской поэзии (80-е, 90-е годы); в остальном он является типичным декадентом—архаистом, поэтом упадочной буржуазии. Таким он оставался до конца, но уже лишенный той положительной функции, которая была им выполнена когда-то и которая давно вытеснена новейшими достижениями русской революционной поэзии. Для нашего времени брюсовское творчество—сплошная, не знающая исключений, реакция.

Чтобы не быть голословным, перейду к конкретным пояснениям.

Начну с действенности выражаемых Брюсовым революционных идей.

Обратимся к тому потребителю, организовать которого способны поэтические произведения Брюсова. Из всей массы современного общества нам надо будет прежде всего выделить, как негодных к воздействию, тех, кто в эстетике ушел дальше Брюсова, т. е., наиболее передовые элементы интеллигенции и пролетариата: им брюсовские стихи внушают только отвращение. Затем надо отбросить гигантскую толщу рабочих, крестьян и мелкой буржуазии, которым глубоко наплевать на Мойр, Гекат, Парисов и пр., которые ничего не понимают в «красоте» фиалов, тавматургов и т. п. и которые столько же уразумеют в церковно-славянских мудрствованиях поэта, сколько в китайской азбуке. Наконец, надо отказаться от мысли повлиять на белогвардейщину, даже если она готова была бы читать книжку «В такие дни»: никакая эстетика, хотя бы и ультра-белогвардейская, не примирит с большевизмом его злейших врагов.

Остается узкий круг интеллигенции; часть из нее успела уже принять революцию без помощи Брюсова, другая часть еще колеблется. О ней я и поставлю вопрос, с оговоркой, что полезный эффект художественного воздействия зависит от соответствия между эстетическими вкусами потребителя и приемами производителя: агитируемая Брюсовым публика предполагается воспитанной в стиле брюсовской художественной манеры.

Если теперь обратиться к тому, что же конкретно дает Брюсов, то окажется следующее.

Беру три куска:

1. Чем крепче ветр, тем многозыбней
   Понт в пристань пронесет ладью.
2. Понт на шумные буруны
   Мчит со мной мой утлый плот.
3. Милый, ах, луной взмятежен
   Понт, взносящий вал во сне.

Первый кусок взят из стихотворения, посвященного Октябрьской революции; второй описывает размышления

Одиссея у берегов Феаков; третий относится к любовному диалогу древне-греческих мифических персонажей: Геро и Леандра.

Еще:

1. Над мраком факел ты взметнула.
2. Кинь в сознанье факел дивной песни.

Первое — об октябре; второе — совет личности насчет того, как прожить жизнь (стихотв. «День»).

Двух этих примеров вполне достаточно, чтобы продемонстрировать смысл брюсовского творчества: для Брюсова важна не тема, не конкретное социальное применение художественных приемов, а их канонизация. Тема для Брюсова это только более или менее удобный предлог для того, чтобы понаписать ряды строчек, состоящих из «понтон», «бурунов», «факелов» и т. п., совершенно безотносительно, идет ли речь о диктатуре пролетариата или об эротических тирадах Цезаря с Клеопатрой. Стихи Брюсова рассчитаны на голоформальное, бездейственное эстетическое созерцание и наслаждение. И когда он пишет о Советской России:

Твой облик реет властной чарой:
Венец рубиновый и сапфировый
Превыше туч пронзил лазурь...

то всякая идеологическая агитационность здесь превращается в нуль: потребитель, которому нравятся такие стихи, будет наслаждаться ими не иначе, как самоцельно, ибо абсолютно безразлично они могли быть написаны в оде какому-нибудь Георгу Английскому, и богине «Киприде», и своей любовнице, и переведены из Виргилия или Буало, взяты у Державина и т. п. Октябрьская революция тут превращается в иллюзорный об'ект искусства для искусства, сколько бы хороших идей не было втиснуто в рифмованные строчки.

Такова революционно-идеологическая ценность книжки.

Но этого мало. У нее есть еще другая сторона,— эмоционально-идеологическая.

Я имею в виду ту эстетическую окраску, которую приобретает в произведениях Брюсова революционная идеология.

Социальные слои, внешне захваченные революционным процессом, стараются в иллюзии, т. е. в художественном претворении, приспособить революцию к своим консервативным традициям.

Вспомним ранее приведенное место о древне-греческих парках, с которыми ассоциирует Брюсов современные события; возьмем такие отрывки об Октябре:

1. В день крестильный в Октябре.
2. Крестят нас огненной купелью.
3. Понт в пристань пронесет ладью.
4. ...Под стягом единым...
5. Нам нужен — воин, кормчий, страж.
6. Рушатся незыблемости зданий,
   Новый Капитолий восстает.
7. ... Вселенского нового храма
   Адамантовый цоколь сложить.

Напомню, наконец, две предыдущие главы, где доказывалось, что все стихи Брюсова (в том числе и «революционные») состоят из реакционно-архаических шаблонов.

Не следует, разумеется, думать, что слова «крестят», «крестильный», «храм» и пр. использованы поэтом в буквальном смысле. Нет, — это просто сравнения, художественные образы, но именно самый этот выбор сравнений и является социологически важным для понимания той роли, которую такое сравнение выполняет.

Брюсов всеми силами тащит сознание назад, в прошлое; он переделывает революцию на манер греческих и других стилей, — приспособляет ее к вкусам наиболее консервативных социальных слоев современности. Любой поэман будет с удовольствием читать его напыщенные тирады, так как они с равным основанием могут быть отнесены к подвигам Робеспьера, войнам Александра Македонского или

похождениям Ильи Муромца. Реальный, сокровенный смысл описываемых событий отсутствует, зато имеется далекая от жизни, пышная картина, изукрашенная всяческими «красотами», которые так приятны сердцу обывателя. Ведь обыватель всегда готов «лететь за грань, в планетный холод» или «мчаться за грань, за пределы» (цитаты из «Октябрьских» стихов книжки) именно потому, что все это «запредельно» и ничего общего с действительной жизнью не имеет.

Брюсов извращает революцию, шаблонизирует сознание, воспитывает статичность и архаизм эмоций, не говоря уже о том, что его творчество есть прямая помеха развитию искусства, поскольку Брюсов не только пишет стихи, но и учит их писать. Вот почему поэзия Брюсова, несмотря на ее «содержание», является ничем иным, как социально-художественной реакцией.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕТИШИЗМ [1]

Товарищем Вл. Кирилловым в журнале «Твори!» (М., 1921 г., № 3—4) был напечатан рассказ «Первомайский Сон» (отрывок из фантастической повести). Рассказ состоит из $5^1/_2$ страниц и вкратце сводится к следующему: лицо, от имени которого ведется рассказ,—коммунист и бывший подпольщик,—увидел во сне Москву 1999 года в день первомайского праздника; все земное человечество составляло единую мировую социалистическую республику: одна из жительниц Москвы показывает герою рассказа город. Описанию города и посвящен рассказ.

---

[1] Когда в пылу борьбы приходилось решать вопросы, возникавшие в литературе перед марксизмом, я старался пользоваться наиболее отчетливыми, даже грубыми примерами, чтобы подчеркнуть идею. Поэтому статьи надо относить не к лицам, а к явлениям и тенденциям.

Тов. К и р и л л о в—поэт. Разбираемый в статье рассказ написан им случайно и постольку не может быть для него характерным не только по части стиля, но и по части квалификации. Однако, возможность написания такого рассказа не случайна, знаменуя тенденцию „эстетического фетишизма", и по сегодняшний день сильную в рядах молодых пролетарских художников.

Сказанное отчасти надо отнести и к статье о Брюсове — „Контр-резолюция формы". Когда-то Брюсов, возражая, заявил, что нельзя вменять автору слабые вещи, если есть лучшие. Согласен. Но вменять допущение „слабых" социально вещей, как эстетической тенденции, мне кажется, следует и возможно.

Б. А.

Одним из основных средств так наз. «чистого» описания, т.-е. описания не действий, а явлений, служат эпитеты. Обращаюсь поэтому сначала к ним.

Прежде всего, останавливает внимание их полное однообразие,—самые различные вещи описываются одинаково: в рассказе имеется набор немногих эпитетов, повторяющихся буквально на каждом шагу и встречающихся по нескольку даже в одной и той же фразе. Вот наудачу пример:

«...Я прилег на кровать и стал размышлять о В е л и к о м Празднике Первомае, встречаемом завтра, на четвертом году в е л и к о й борьбы...Лицо близкого праздника омрачалось скорбными тенями наших в е л и к и х страданий»...

Еще любопытнее самый характер эпитетов; подавляющее большинство их может быть отнесено к трем разрядам: количественные эпитеты, материально-эстетические и отвлеченно-эстетические эпитеты.

Начну с первых.

Все, что описывается в рассказе, оказывается грандиозным. Слова «в е л и к и й», «гигантский» «огромный» и «большой» встречаются на $5\frac{1}{2}$ страницах более 30 раз.

1. «Поезда пробегают о г р о м н ы е расстояния в безвоздушных каналах, напоминающих о г р о м н ы е трубы. Это—последнее в е л и ч а й ш е е открытие...»

2. «О г р о м н ы е ворота Пантеона в одну минуту проглотили нас вместе с с о т н е й других товарищей».

3. «Д е с я т к и людей, подхватываемые г и г а н т с к и м и лифтами».

4. «В е л и ч е с т в е н н о проплывали г и г а н т с к и е аэронауты[1] и пестрели я р к и е аллегорические фигуры, поднятые в воздух в честь в е л и к о г о праздника».

5. «Я следовал... в м а с с е людей. Г и г а н т с к и е дома из белого камня и ч и с т е й ш е г о стекла (так мне казалось) встречали и провожали нашу колонну».

---

[1] Кстати: аэронауты — название не воздушных кораблей, а их водителей.

В последнем примере по отношению к одному из эпитетов («чистейшего») применена смысловая мотивировка: «так мне казалось». Автор хочет оправдать силу эпитета (превосходная степень прилагательного) аберрацией сновидения. Тем самым возникает вопрос, так ли это, употреблен ли данный эпитет, данная языковая форма, как служебная по отношению к «содержанию», или, наоборот, «содержание» привнесено ради оправдания языковой формы.

Рассмотрим имеющийся материал. Возьмем эпитеты, относящиеся к увиденному героем рассказа:

«Гигантские дома», «гигантские корабли», «гигантская волна», «гигантские лифты», «гигантские крыши», «гигантские аэронауты», «огромный корабль», «огромные расстояния», «огромные трубы», «огромные ворота» и т. п.

До тех пор, пока идет описание будущей Москвы, всем этим эпитетам можно создать мотивировку: дома и пр. действительно могут быть крупными, — хотя некоторый, даже в приведенных примерах замечающийся шаблон («корабли» в одном случае «огромные», в двух—«гигантские»), указывает на формализм описания. Беру место, не требующее «грандиозности», и читаю: войдя в зал, герой видит там «большие колпаки», изображения эпизодов «великой эпохи» и знамя 1917 года, про которое сообщается, что оно «большое». Даже надпись «Коммунальное питание» оказывается «крупной».

Иначе говоря, такого рода эпитеты употребляются тов Кирилловым не соответственно тематическому материалу а чисто формально, ради них самих, ради того эффекта которого он хочет достичь формой описания.

Языковые средства, использованные в рассказе, построены в расчете на формальный эффект; это не конкретные эпитеты, это—абстрактные утверждения, ничем не связанные с сюжетом.

Можно было бы, пожалуй, оправдываться, во-первых, впечатляемостью сновидений, во-вторых, поразительностью

наблюденных фактов для новичка. Но и подобная тематическая мотивировка не выдерживает никакой критики:

«Великий Праздник», «великая борьба», «великие страдания» вспоминаются героем до сна и относятся к 1921 году; тот же «Великий Праздник» отнесен в другом месте к 1999 году, затем, с одной стороны, «вы увидите нашу величайшую святыню, нашу гордость, Пантеон Революции», а с другой—«Кремль поет нам страстную песнь о величавой и суровой истории Московского Государства»; наконец, нахожу открытое сопоставление:

«...Там, где когда-то сотнями торговых фирм выползал на площадь Китай-город, сверкал, пел и кричал о победе пролетариата величественный Пантеон Революции»[1].

Автор нанизывает свои эпитеты повсюду; «великим», «большим» и прочим оказывается что угодно.

Художественное творчество есть творчество выразительных форм, и любая смысловая мотивировка всегда привносится в искусство извне[2], как идеологическое оправдание, нужное потребителю на известной стадии его социально-эстетического развития. Тов. Кириллов в этом отношении только подчиняется основному свойству художественного мастерства. Беда его не здесь. Беда его в том, что он, во-первых, не сознает природы своей собственной профессии (как известно, группа пролетарских писателей, к которой принадлежит тов. Кириллов, придерживается явно антинаучного и неверного мнения, будто «содержание определяет форму»), а во-вторых, употребляет штампованные, вне-утилитарные формы, предназначенные не для практического воздействия на сознание, а для самоцельного эстетического созерцания. Вышеуказанные «эпитетные» приемы от первой и до последней строки

[1] В одном месте тов. Кириллов вспоминает современные ему формы, но и тут ему приходят в голову «колоссальные краны».

[2] Установлено впервые В. Шкловским.

переполняют рассказ без какой бы то ни было целесообразной связи друг с другом, без нарастания или контрастности, а главное, без малейшего намека на самостоятельную изобретательность автора. Они способны удовлетворить лишь глубоко авторитарную психику, для которой фразы, вроде приведенных мною, сами по себе звучат «эстетично» и «величественно». Расчет на внешний и традиционный эффект, расчет на чистое словесное утверждение виден в любой фразе. Приведу еще ряд примеров.

Про людей как 1999, так и 1917 года говорится: «великие вожди», «великие деятели», «известные деятели Великой эпохи», «знаменитые деятели», и непременно «знаменитый ученый», произведший «блестящие опыты»; затем «герои», «сказочные герои», «титаны». О делах людей: «великие подвиги и беспримерные доблести», «бессмертные подвиги», которые «сияют», «великая борьба», «величественно проплывали», «величайшее открытие» [1].

Еще:

«Величественная панорама», «величественный Пантеон», «величественная архитектура», «величайшая святыня», «необъятная панорама», «непостижимый образ прекрасного», непостижимая красота», «невиданный праздник», «великий праздник» (2 раза), «великая эпоха» (2 раза), «необычайное зрелище», «неузнаваемая Москва» и уж, конечно, «необыкновенная отчетливость», «молниеносная скорость» и «головокружительные петли», «удивительные вещи», «удивительная планета», «удивительная легкость», «удивительный металл», «удивительный покрой» [2].

[1]) В одном месте, исключающем всякое «сновиденческое» толкование, спутница героя обещает ему показать «нечто необычайное и для нас».

[2]) «Торжествующий народ», «торжествующая масса», «торжественное заседание» (2 раза), «торжество труда», «торжество Революции», «день торжества», «песня торжества».

Если «площадка», то обязательно «широкая» или «самая верхняя»; если «формы» и «ограда», то «массивные» и «массивная»; если «гимн», «звуки», «новь» и «любовь», то «могучий», «могучие», «могучая» и еще раз «могучая»; если «школа воздухоплавания», то «высшая» и т. д.

Затем:

«Многотысячная толпа», «многотысячный поток», «бесчисленные шоссе», «бесконечные коридоры», «бесконечно пересекающиеся линии», «самые отдаленные пункты», «самые отдаленные окраины», самые отдаленные пригороды», «многочисленные каюты», «многочисленные лозунги» и даже «одна из многочисленных кнопок».

Естественно, что количества должны играть в рассказе большую роль, но характерна их шаблонность:

«сотня товарищей», «сотни фирм», «десятки людей», «десятки лиц», «последние десятилетия», «над десятью человеками», «удесятерили», «несколько взглядов», «несколько рейсов», «несколько лет», «несколько десятков лет», «несколько секунд» и, наконец, «несколько бутербродов».

Это типичный, но значительно преувеличенный, «испорченный» язык детей («Мамочка! Дядя мне подарил, вв-о-о, какую конфетку»,—и ребенок демонстрирует руками величину, по крайней мере, арбузную) с «взрослым» выбором словарного материала («головокружительный», «массивный» и т. п.): там, где ребенок сказал бы «большой-большой дом», тов. Кириллов говорит «гигантский». Такое словоупотребление всегда свидетельствует об языковой бедности, об отсутствии в запасе говорящего разнообразного и конкретного словарного материала и полном неумении им пользоваться.

Было бы, однако, нелепостью думать, будто пролетарский писатель до такой степени ниц; дело здесь в другом,—в эпидемическом художественном фетишизме, овладевшем пролетариатом на первых ступенях его творческих поисков.

Пролетарские писатели, в том числе и тов. Кириллов, войдя в литературу, восприняли литературные формы на буржуазный манер. А именно: язык искусства для них существовал и существует, как язык, противопоставленный языку практическому,—в искусстве надо говорить иначе, «по-красивому»,—а следовательно, надо отбросить весь тот словарный материал, которым пользуется квалифицированный пролетарий в социальной практике[1]. Но пролетарий, в противоположность буржуазии, не имеет своей эстетической традиции с ее богатым художественным материалом,—отсюда чрезвычайная бедность языка, необходимость подражать канонам буржуазии, делать это хуже любого интеллигента и без конца повторяться в страхе употребить слово или выражение, «непринятое» в «высоком» искусстве.

Есть еще и другая, не менее существенная причина таких результатов: бессознательность творчества. Пролетарские писатели, решив исходить из так наз. «содержания», забыли, что идеологическое социальное воздействие есть не метод, а цель изобразительно-художественного производства; что цель эта может быть достигнута лишь тщательной работой и экспериментальным сознательным изучением средств такого воздействия, т.-е. реального вещественного материала искусств, в литературе—живого слова. Пролетарские писатели реально не увидели в искусстве ничего, кроме формы, несмотря и скорее именно благодаря своему «идеологизму». Поскольку проблема искусства свелась, по их мнению, к взаимодействию «формы» и «содержания»; поскольку единственным вещественным элементом произведения оказалась, таким образом, форма; поскольку, наконец, художественная работа всегда вещественна,—постольку эта работа стала концентрироваться на форме, и притом на форме шаблонизированной. Между тем, форма эта только продукт организации конкретного материала — вещи. В каком-нибудь

[1] Есть другой тип фетишизма: экзотическое культивирование «фольклора», «народного языка»,—об этом в своем месте.

стихотворении рифмы, аллитерации, комбинации образов, ритм и т. д. являются лишь результатом обработки реального языка. Не понимать этого—значит, во-первых, быть рабом материала, как случается всегда с теми, кто организует материал бессознательно, а во-вторых, быть рабом формы.

Когда офицер, командующий ротой солдат, думает, что вся его задача сводится к разгрому врага с помощью установленных приказательных форм, то такой офицер только при исключительно счастливой случайности не потерпит поражения: у него нет самого главного—уменья организовать для данной задачи данную группу людей. То же самое с писателем. Не знающий своего материала, но вынужденный им оперировать в силу своей профессии, он неизбежно употребляет шаблонные, до него выработанные формы, как самоцель, как нечто самодовлеюще-активное, потому что самостоятельно изобретать он здесь неспособен,—и в результате получается проигрыш сражения, т.-е. полная мертвенность пресловутого содержания.

Так, например, тов. Кириллов, употребив все вышеприведенные выражения, думал ими обрисовать техническую и организаторскую зрелость социализма. Вместо этого получилась эстетическая фразеология и авторитарно преподнесенная схема, не могущая дать никакого эффекта (исключая авторитарного потребителя, но надеюсь, что развивать авторитарность не входило в задачи тов. Кириллова), во-первых, благодаря своей отвлеченности, т.-е. неприменимости к данной конкретной цели, т.-е. самоцельности, во-вторых, благодаря полному шаблону.

Доказывать это примерами буду дальше, а сейчас покажу, в чем и как проявился эстетический фетишизм тов. Кириллова.

Буржуазное искусство характеризуется, в первую очередь, абсолютностью своих эстетических канонов. Не сознавая всей относительности, всей изменчивости социальных, в том числе художественных явлений, буржуазная практика фетишизировала временные эстетические нормы, как вечные, а тем самым превратила их в абстрактные

формулы. Из всего мира природы и вещей были вырваны немногие элементы, которым приписывалось специально эстетическое значение. В поэзии роль таких элементов играли слова и речевые обороты, семантически [1] отвечавшие представлениям буржуазии о «красоте» и связывавшиеся с понятием о «возвышенном», «величественном», над «обычным». Это были прежде всего названия светил («звезды» «солнце» и пр.), цветов («розы» и т. д.), красок («белый» «алый» и т. п.). Затем к тому же кадру «красивого» были отнесены названия всех тех материалов, которые в быту буржуазии служили для изготовления предметов роскоши и которые были противопоставлены обычным, «грубым» материалам («золото», «шелк», «хрусталь», «бронза», «кружево» и т. д.). Задача такого словоупотребления заключалась в том, чтобы противопоставить мир искусства, как нечто жречески вдохновенное, миру действительности, как чему-то низменному, мир отвлеченной «красоты»—миру реальному. Иначе говоря, с помощью всех этих средств буржуазный художник уводил своих потребителей из жизни, организовывал их не для практики, а для успокоения от всякой деятельности.

Если такого рода творчество могло быть полезно буржуазии, обществу, стихийно развивавшемуся и потому нуждавшемуся в иллюзорной гармонии, то в рядах пролетариата оно становится глубоко вредным и реакционным, об'ясняясь лишь чрезвычайно сильной зависимостью от буржуазного культурного наследия.

Средством поэтического обособления служили у буржуазии, кроме того, те слова, которые уводили в прошлое и были эстетическими шаблонами архаического порядка: названия древних архитектурных форм («башня», «колонна», «арка» и т. п.), слова религиозно-феодального обихода («боги», «сказки», «волшебство», «чудо» и пр.).

Самое существенное в этих приемах то, что они оказались канонизированными, что их употребление никак не

[1] Т.-е. по своему вещественному значению.

связывалось с конкретно-целесообразным применением в каждом отдельном случае, что они были формальными фетишами, самоцельными и универсальными. Какие-нибудь эпитеты, вроде «золотистая даль» или «радужный свет», характеризовали явление не по существу, а чисто-эстетически, являлись шаблонами для перевода любого факта на поэтический язык. Отсюда их повторяемость, превращение их в ремесленно-цеховой штамп.

Проникновение такого штампа в пролетарскую литературу нельзя не считать болезнью, опасной для молодого, неокрепшего еще движения. Между тем, достаточно просмотреть любой сборник пролетарских писателей, взять любой номер журнала с их произведениями, чтобы увидеть, насколько эпидемична буржуазная зараза.

Рассказ тов. Кириллова показывает это с исчерпывающей полнотой.

Выписываю подряд:

«арка из живых цветов», «сочетания цветов», «осыпал цветами», «букеты цветов», «словно зацветший лепестками алых роз и гвоздик», «сольется с цветами», «хмельней аромата цветущих черемух», «струили ароматы гармонически расцветшей личности»; «сказала Мэри, вдыхая аромат букета цветов»; «разноцветная зыбь», «солнечная зыбь цветочного моря»; «цветущие селения», «целованы «солнцем»; «солнечный гимн», «солнечная музыка», «радостней солнца», «забрызганный золотом солнца», «тисненые золотом слова», «синий с золотом пропеллер», «золотистые шоссе», «казалось, что сверкали звезды», «лучистый взгляд», «букеты алых золотистых и голубых цветов», «алые розы», «голубой металл», «голубой плакат», «голубой глобус», «Голубой зал» («голубой»—с большой буквы, эстетическое наименование); «корабли, горящие хрустальными стеклами», «жемчуг смеха», «изумрудная зелень», «бронзовые установки», «похожая на бархат шапочка», «в шелке знамен», «шелковое знамя», «белоснежный цемент»,

«белоснежные кубики», «белоснежное платье», «кружевная легкость»,

Улицы будущей Москвы тов. Кириллов сравнивает с «волшебным дворцом» и «сказочно-мертвым городом»; площадь ее была украшена «арками и башнями», «здание венчала богиня», «установки» были с «барельефами», а люди были гордые, «как боги» и т. д.

Описывая «Пантеон Революции», тов. Кириллов заявляет, что там не имелось «ни колонн, ни статуй, ни мраморной облицовки». Тов. Кириллов хочет уверить читателя, что там были «воплощены в совершенстве» идеи современности: «инженер и художник сливались воедино». Таково «содержание». К сожалению, форма решительнейшим образом опровергает утверждения автора. Не говоря уже, что здание названо «Пантеоном», что людям будущей Москвы даны имена сентиментально-буржуазной литературы конца XVIII столетия («Мэри» и «Алекс»), что голос Мэри сравнивается с «весенней песнью Мендельсона» (характерен патетический славянизм: «песнь» вместо «песня»), т.-е. самого мещанского из буржуазных композиторов и любимца немецких «Гретхен»,—весь стиль рассказа архаичен (места жительства Москвы 1919 г., напр., дважды называются по-библейски «селениями»). Для примера возьму определение: «колонна»; если бы оно было действительным, то «колонна» не могла бы фигурировать у тов. Кириллова, как эстетическая форма: «колонна» в литературе есть литературное, а не архитектурное явление. Между тем, вот список: «наша колонна», «шествующие колонны», снова «наша колонна» и еще раз «наша колонна», «новая колонна», «ряды колонны». Понятие «колонна» является в глазах автора чем-то эстетическим, и он употребляет его, как средство образного построения.

Ср. с этим:

1) «... как нетленный корабль вечности, выплывал златоглавый Кремль. Вот они, зубчатые стены с

высокими стрельчатыми башнями, вот они, дивные храмы средневековья».

2) «... Кремль во всем очаровании средневекового зодчества...»

3) «... Словно качался причудливый древний Собор Василия Блаженного».

Наконец, о самом «Пантеоне» говорится:

1) «Стекло, гранит и сталь сливались здесь в дивную симфонию».

2) «Белоснежный цемент, стекло и сталь, причудливо переплетаясь между собой, уходили ввысь».

Тов. Кириллов с одинаковой легкостью эстетизирует все, о чем он ни пишет. Одним из средств такой эстетизации служат слова, связанные с понятием освещения, но принявшие шаблонную поэтическую форму:

«сверкали стекла», «город сверкал», «сверкали звезды», «ослепительно сверкали стекла», «все сияло», «сияние глаз», «сверкали крыши», «ослепительно белый город», «сияют подвиги», «сияла радужным светом Москва».

Другим средством пользуется при описании эмоций:

«Безумный восторг охватил меня», «как безумный, я смотрел»; «веселье и смех струились вокруг»; «веселый взгляд», «веселая беседа», «взрыв восторга и веселья»; «вспыхнула восторженно», «ласка и сиянье восторженно-юных глаз»; «лучисто-детский взгляд», «восхищали и ласкали мои взоры», «ласково сказала» и т. п.

Затем: «песня весны», «песня радости» и пр.

От абстрактности подобных эпитетов и метафор весьма недалеко до голого эстетического утверждения: вместо того, чтобы конкретными приемами характеризовать явление; вместо того, чтобы действовать выразительной энергией самостоятельно-отшлифованного языка, — тов. Кириллов использовывает готовые эстетические формы, могущие убедить лишь таких потребителей, голова которых уже заранее воспиталась в духе буржуазного самоцельного эстетизма».

Для них вполне достаточно не только употребление шаблонных приемов, но даже простое указание на эстетический момент, представляющийся им чем-то абсолютным и, следовательно, самим по себе понятным.

Ср. у тов. Кириллова:

«красота и разум», «мощь и красота», «величавость и красота», «красота кранов», «красота панорамы», «дивный город», «дивная панорама», «дивные храмы», «дивная спутница», «дивные формы», «дивная симфония», «роскошные небоскребы», «роскошные арки», «роскошный праздник», «роскошные сады и селения», «роскошные залы», «разукрашенные залы», «украшенные площади», «прекрасная жизнь», «прекрасная девушка» (2 раза), «прекрасная песня», «образ прекрасного» и, между прочим, «прекрасно возделанные поля», «чудесные фабрики», «чудесный Кремль», «чудесный облик», «чудесный город», «чудесная музыка» и даже «чудный бинокль»; затем «мелодичный шум», «изящный покрой» и т. д.

В одном месте тов. Кириллов пробует мотивировать свое словоупотребление: «все люди казались мне красивыми».

Достаточно, однако, любого сравнительного примера, чтобы убедиться в механичности авторской аргументации.

Читаю:

«Красиво и стройно пела толпа».

На той же странице нахожу:

«Красивый и стройный юноша».

Перед нами—типичный шаблонный «эпитетный» прием. Насколько тов. Кириллов формалистичен, насколько самостоятельная работа над литературным материалом в этом рассказе чужда ему, видно из другого отрывка. Читаю.

«О, как хороши и прекрасны эти люди!»

Оригинал этого куска известен: «Как хороши, как свежи были розы» (повторен даже ритм). Но в то время, как последний дает в эпитетах развертывание приема

(«хороши», а именно «свежи»),—тов. Кириллов не идет дальше элементарной тавтологии («хороши» — «прекрасны»).

Тов. Кириллов, судя, по крайней мере, по «Первомайскому Спу», весь находится в цепях буржуазного традиционного формализма. Помимо приведенных уже образцов, укажу еще на некоторые другие: они продемонстрируют распространение шаблона на весь решительно языковый материал:

1. «—Мэри,—произнес я с дрожью в голосе».
2. «Я задрожал мучительно сладкой дрожью».
3. «Переживаний, которые потрясли меня до глубины души».
4. «Каждую минуту я готов был зарыдать».
5. «К глазам подступали слезы».
6. «Мне хотелось прикоснуться устами к этим кусочкам полуистлевшей материи, я не в силах был оторваться от них».
7. «Я не встречал в своей жизни ни в снах, ни наяву».
8. «Отдаваясь мечтам»...
9. «Уходили ввысь».
10. «Словно уходя вдаль»...
11. «Стремление к космосу»...
12. « Расторгнув грани веков»...

И т. п.

Про девушку 1999 года говорится:

«Это было живое воплощение замыслов тех древних художников, которые мечтали слить воедино грезу о боге и правду о человеке».

В этой фразе нет буквально ни одной запятой, поставленной самостоятельно: архаизм феодально-буржуазного искусства.

Не случайно поэтому пристрастие тов. Кириллова к церковно-славянскому синтаксису.

«Где ты, Москва, окрашенная кровью бурно-пламенных Октябрьских дней? Где вы, дома, пронзенные пулями? Что осталось от вас?»

Приблизительно так строил свои риторические обороты Феофан Прокопович в надгробном «Слове» на смерть Петра Великого.

Еще примеры:

1. «Что скажу я об его дивных формах?» (т.-е. о сооружении социалистического (!!) общества).

2. «Бедный язык мой, убогая мечта, нашими ли средствами передам я...?»

3. «Вы умерли, но не напрасны были ваши страдания. Живут ваши дела, сияют бессмертные подвиги и звучат ваши страстные песни во славу человечества...»

Последний пример формализма:

«... Это вызвало еще большее изумление и смех у моих спутников...»

А через 21 строчку:

«... Все время вызывал смех и удивление в моих спутниках...»

В данном случае мы имеем не только уклон в сторону полного трафарета, но и доказательство слабой квалификации автора: тов. Кириллов, пренебрегая литературно производственным мастерством, неизбежно впадает благодаря этому в рабство готовых формул.

Спрашивается теперь, что же осталось при таких условиях от так наз. «содержания»? Поскольку рассказ лишен какого бы то ни было действия, поскольку описание сплошь базируется не на конкретном, а на абстрактном материале,—постольку сюжет ликвидируется сам собой; говорить можно только о стереотипном мотиве сна, сам же сон не развернут никак. Но сюжет это такая же форма, как и все в искусстве; «содержание» относится к сюжету так же, как к любой другой форме (синтаксис, семантика и пр.). А именно: «содержание» есть *цель* художественного произведения, его социально-утилитарная задача,

Приходится констатировать, что тов. Кирилловым она не решена ни в какой мере.

В самом деле.

Задача была поставлена для современной русской литературы до известной степени новая (советско-социалистическая утопия), решалась же она негодными средствами и при помощи негодного материала.

В результате получалась эстетическая картинка, которая с одинаковым правом могла бы быть названа (при изменении некоторых бытовых мелочей: годы, название города и т. п.): «Феерия из жизни селенитов», «Сказка о добром мальчике», «Пасхальное сновидение», «Мужик в раю» и т. д. в том же стиле.

Шаблонная форма убила агитационную идею, стала средством созерцательной эстетической иллюзии, т.-е. оказалась самоцелью.

Вывод: без самостоятельной производственной работы над литературным материалом (язык, сюжетное построение), без изучения и экспериментирования над ним, без разрыва с канонизированными приемами искусства, — невозможно никакое использование художественного творчества в плане современного идеологического воздействия. Форма — это не механическое средство,—форма организует психику по всем направлениям, и забывать о ней, это значит стать ее рабом.

В заключение же предлагаю сравнить три фразы, отделенные друг от друга немногими строками:

1. «Вашими ли средствами передам я всю величавость и непостижимую красоту...?»

2. «...Новый мир, воплотивший всю мощь, всю величавость человеческого гения...»

3. «... Вы выявили всю мощь и красоту...»

СИНТАКСИС МАЯКОВСКОГО

(ОПЫТ ФОРМАЛЬНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПОЭМЫ «ВОЙНА И МИР»)

I

Буржуазная поэзия выработала свой особый, «поэтический» синтаксис; в тех случаях, когда она намеренно вводила в композицию языковые формы практической речи, это делалось подчеркнуто, как контрастный прием, как средство эстетической выразительности, действующей на фоне канонизированных форм. Происходила своеобразная эстетизация практической речи, уничтожавшая, следовательно, весь смысл нововведения и оставлявшая за ним лишь одно значение,—значение голо-формального, случайного, одного из многих, приема.

Строчная композиция, выработанная Маяковским и характерная краткостью строк, представляет собою внешнее обнаружение краткости его языка. Однако, краткость языка никак не может быть результатом простого механического уменьшения количества слов, входящих в предложение, и должна быть так или иначе об'яснена особым способом организации предложения, его синтаксической природой. A priori можно полагать, что здесь имеется на лицо тенденция к сокращению обычных полных распространенных предложений, характерных, главным образом, для письменной повествовательной речи. И действительно, из 419 предложений поэмы «Война и Мир» 136, или, приблизительно,

33% всего числа, принадлежат к так называемым неполным предложениям,—предложениям с опущенными словами. Что касается до остальных, то и они совершенно лишены повествовательной интонации (так же, как,—в значительной мере,—мелодической). А именно: Маяковский строит фразы с минимумом придаточных, одну непосредственно за другой, как бы толчками, рывками выбрасывает предложения без подчеркнутой синтаксической связи. Вся поэма построена из прилежащих друг к другу кусков-отрывков; каждый из этих отрывков, в свою очередь, строится из таких-же отдельных предложений. Для примера выписываю целиком «Посвящение»:

8 октября.
1915 года.
Даты
времени,
смотревшего в обряд
посвящения меня в солдаты.
«Слышите!
Каждый,
ненужный даже,—
должен жить;
нельзя,
нельзя ж его
в могилы траншей и блиндажей
вкопать заживо —
убийцы.»
Не слушают.
Шестипудовый унтер сжал, как
пресс.
От уха до уха выбрили аккуратненько.
Мишенью
на лоб
нацепили крест
ратника.
Теперь и мне на запад.
Буду итти и итти там,
пока не оплачут твои глаза
под рубрикой
«убитые»
набранного петитом.

Можно, пожалуй, привести одно небольшое об'ективное доказательство в пользу приведенной мною характеристики языка поэмы. Повествовательная речь отличается непрерывной связностью; синтаксической смычкой предложений служат соединительные союзы, главным образом, союз «и». Оказывается, что этот союз на протяжении 419 предложений встречается лишь 47 раз; из этого числа надо выбросить те случаи, когда «и» употребляется в перечислительно-анафорическом значении («и Саваоф, и Будда, и Аллах, и Егова», 6 случаев) и в усилительном значении («А тут и я еще»—17 случаев); остается 24 случая на всю поэму.

В конденсированном виде манеру Маяковского хорошо показывает следующий отрывок:

А кругом:
Смеяться.
Флаги.
Стоцветное.
Мимо.
Вздыбились.
Тысячи.
Насквозь.
Бегом.
В каждом юноше порох Маринетти,
В каждом старце мудрость Гюго.

Даже два последних предложения, несмотря на свою распространенность, принадлежат к числу неполных (лишены сказуемых).

Таким образом, неполнота предложений является синтаксическим лицом Маяковского,—превращается у него в принцип работы над речью.

Какой социологический смысл имеет такого рода принцип?

Неполные предложения представляют собою типичную и постоянную особенность разговорной речи и служат средством экономизации речевой энергии.[1] Живая, социально-функционирующая речь, связанная с конкретной обстановкой, об'ясняющей опущенные слова, строится либо на подразумевании, либо на ссылках на прежде произнесенные предложения. Напр.: «вы чай или кофе», «почему же вы без сахара», «а вы ее с хреном», «ты куда», «а я к тебе», «я сейчас» и т. д.[2]

Ср. у Маяковского:

1. «Какой раскрыть за собой еще?»

(Из предыдущего ясно, что речь идет о грехе-преступлении).

2. «Загорается.
Новых из дубров волок».
3. «Война!
Довольно!»
4. «Нет!»
Не стихами.
Лучше...» и т. д.
5. «Эта!
В руках!
Это не лира вам!»
6. «Думаете:
врет!»
(Вместо: «вы думаете, что я вру»).

[1] См. А. М. Пешковский: «Русский синтаксис в научном освещении» (Москва, 1914).

[2] Примеры Пешковского.

Разговорная речь всегда коммуникативна, всегда обращена к кому-нибудь; морфологическим выражением коммуникативной связи служит второе лицо. Не случайно поэтому, что в поэме (пока оставляю в стороне повелительные наклонения и обращения) второе лицо либо в форме глагольного лица, либо в форме местоимения с опущенным глаголом («Это не лира вам» и т. д.) встречается 36 раз.

Маяковский настолько «разговорен», что у него нет ни одного случая так наз. косвенной речи; всюду, где ему приходится излагать чужие слова, он дает их непосредственно, в форме вводной прямой разговорной речи. Вводные предложения этого типа представляют собой излюбленный прием поэмы (24 случая).

Напр.:

1. Вылезли с бельем.
Взмолились:
— н е н а д о.

2. Встал золототелый,
молит:
«б л и ж е.
к т е б е с и з р ы т о г о
в з р ы в а м и д н а я».

(Характерный развернутый случай формы: «я к тебе» — см. выше).

3. Урагана ревом
вскипает;
«К л я н и т е с ь,
б о л ь ш е н и к о г о н е
с к о с и т е!»

4. ....Каждая страна
пришла к человеку со своими дарами.
«Н а».
И т. д.

В форме разговорной речи излагает Маяковский и события; они проходят перед нами как бы в непосредственном их совершении:

Англия!
Турция.
Т-р-а-а-ах!
Что это?
Послышалось!
Не бойтесь!
Ерунда.
Смотрите,
что по волосам ее?

Морщины окопов легли на чело!
Т-с-с-с-с-с-с,
грохот,
барабаны, музыка?
Неужели?
Они это,
она самая.
Да!
Н а ч а л о с ь.

Еще:

Нерон!
Здравствуй!

Хочешь?
Зрелище величайшего театра.

(Ср. обычное: «Иван Иваныч. Мое почтение. Желаете? Изумительная оперетка. У меня есть билет»).

Или вот:

Боишься!
Трус!
Убьют!
А так

полсотни лет еще можешь, раб,
расти.
Ложь!
Я знаю.

Любопытно в этих примерах построение на вопросах—ответах (наиболее частный разговорный тип): «Что это?—Послышалось». «Она это?—Да», «Боишься—Ложь» и т. п.

В последнем случае мы имеем более общую форму диалога (вопросительная интонация в слове «Боишься» еле намечена), красной нитью проходящую сквозь композицию поэмы:

1. «Вы думаете—Нерон?
Это я...»
2. О, кто же . . . . . .
. . . . . .
не выйдет?..
Все.
3. Может быть...
Нет,
не может быть!
4. Что им,
вернувшимся,
печали ваши...
. . . . . .
Им

на паре б деревяшек
день кое-как прохромать!
5. Где они,
боги!
«Бежали»...
6. Кому же страшны пушек шайки?
. . . . . .
Они
. . . . . .
мирно щиплют траву.
7. Не видишь.
. . . . . .
Смотри...
И т. д.

Некоторые особенности семантики в поэме указывают, что форма диалога органически присуща Маяковскому. Дело в том, что он довольно часто использовывает так наз. обращенный параллелизм:

Смотрите,
не шутка,
не смех сатиры,
средь бела дня,

тихо,
по-парно,
цари-задиры
гуляют под присмотром пять.

Еще:

Сегодня
не немец
не русский,
не турок,—
это я
сам...

И еще:

Это не лира нам!
Раскаяньем вспоротый
сердце вырвал...
И т. д.

Обращенный параллелизм представляет собой, по своему происхождению, одну из форм так наз. амебейного, т.-е. диалогического построения, сохраненного в народной песне до сих пор.

Ср., например:

Запевало:	Хор:
То не ветер ветку клонит,	То мое сердечко стонет,
не дубровушка шумит,—	как осенний лист дрожит.

Понятно поэтому употребление в поэме обособленных частиц «да» и «нет», свойственных практическому языку:

1. Она это?..
Да.
2. Нет!
Не стихами!
3. Нет,
не осужденного выдуманная
хитрость!
4. Нет,
не подыму искаженного тоской лица!
И т. п.

Еще очевиднее языковая манера Маяковского проявляется в тех случаях, когда он начинает предложение со слов: «вот» и «это»,—типичная форма непосредственного речевого общения между людьми:

1. И вот
на эстраду
. . . . . .
вывалился живот...
2. Вот она
навстречу...
3. Вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу.

(Ср. обычное: «Вот, желаете, я вам такое покажу»...).

Или:

1. Это внуки Колумбов
. . . . . .
ржут...

2. Это я,
Маяковский,
Владимир...

(Ср.: «Кто там!»—«Это я»).

3. Это встают... . . . . .
. . . . . кости

(Ср.: «Что это у вас?»—«Это наверху шумят»).

4. Это случилось в одну из осеней
И т. д.

Такой же разговорный характер носят предложения с прямым глагольным обращением к слушателю:

1. Хотите —
туза нацеплю на лбу.
2. Хочешь?
Зрелище...
3. Слышите!
Каждый
. . . . . .
должен жить...
4. Представь—
там
. . . . . .
видели
. . . . . .
. . . . . Христа.

(Ср. обычное: «Представьте. Я встретил в Питере Ивана Иваныча»).

Разговорно-прозаические обороты сплошь заполняют поэму. Приведу наиболее яркие:

1. «На чорта она?!»
2. «Даже жаль их».
3. «Да не колотись ты».
4. «Господи,
что я сделала».
5. «Думаете:
врет!»
6. «Шутка ли!
К Богу на дом!»
7. «Чего размякли!..
Хныкать поздно!»
8. «Что было!
И т. п.

Введение разговорной речи в поэзию до тех пор остается эстетическим приемом, пока разговорная речь случайна в поэзии, единична и включена в шаблонизированную фонетическую композицию (метр и т. п.). Так было до

Маяковского. У него, однако, взаимоотношение между языком поэтическим и языком практическим становятся как раз обратными. Если раньше поэтический язык, включая в себя разговорные формы, насиловал и подчинял их готовой штампованной композиции, то теперь, наоборот, разговорный язык, вторгаясь в поэзию, разламывает эту штампованную композицию и с помощью материальной деформации подчиняет ее себе. Происходит не эстетизация разговорного языка, а деэстетизация языка поэтического.

У Маяковского разговорный язык—не прием, а система, которая командует над всеми остальными элементами его произведений.

Поэт перестает возглашать на выспреннем, вычурном, ходульном языке.

> Где еще,
> разве что в Туле
> позволительно становиться на поэтические ходули.

писал сам Маяковский в «Пятом Интернационале».

Поэт начинает говорить в поэзии так, как он, как все говорят в повседневной жизни; поэт находит, наконец, общий язык с окружающими его людьми, и притом не уводя их из действительности в область бездейственного эмоционального созерцания (иллюзия самоцельной «красоты»), а, напротив, сотруднически приходя к ним в жизнь с ее социальным делом. Поэзия по самым своим формам становится социально-утилитарной.

II

Утилитарность практического языка выражается в том, что он обладает коммуникативной функцией. Его предложения всегда имеют определенное назначение, вне себя лежащую цель; они всегда направлены для чего-нибудь и к кому-нибудь.

Вопрос о поэзии—это вопрос о формах языка. Поэтому анализ коммуникативности, поскольку мы связываем его с анализом поэтического произведения, должен быть переведен в формальный план.

А именно:

Наш практический язык обладает целым рядом форм, которые по самой своей структуре коммуникативны, которые совершенно непосредственно выражают коммуникативную функцию. Такими формами являются: второе лицо глагола и местоимения, обращения, вопросы и повелительные наклонения.

В поэме встречаются: второе лицо—36 раз, обращения—33 раза, вопросы—32 раза и повелительные наклонения—58 раз.

Таким образом, «коммуникативные» формы оказываются основными формами поэмы. Маяковский пишет свои вещи так, как если бы они были коммуникативны. Правда, он пишет стихи, т. е. языковые композиции, лишенные в общем и целом коммуникативной функции. Но в пределах этих композиций, так сказать, внутри их, он использовывает такие формы языка, которые грамматически выявляют основные особенности языка практического. Так построена вся поэма; она начинается с обращения и кончается им же; соответственно, с некоторыми изменениями (о них дальше), сделаны вступления и рефрены пролога, посвящения и частей. Например:

Хорошо, вам (нач. пролога).
Нерон!

Здравствуй! (Нач. III ч.).
Эй!
Вы! (нач. IV ч.).
Хотите—

туза,
нацеплю на лбу... (конец пролога).
Пока не оплачут твои глаза...
(конец посвящения).
. . . Верьте мне,
верьте! (кон. V части).

Творчество Маяковского, с этой точки зрения, представляет собою факт огромного исторического значения, раз рыв между искусством и жизнью уничтожается, поэзия перестает быть вдохновенной болтовней для болтовни.

Основной чертой классической буржуазной поэзии является индивидуализм. Буржуазный поэт в своем творчестве никогда не имеет в виду той социальной среды,

потребности которой он фактически удовлетворяет. Потребности эти удовлетворяются им бессознательно или полусознательно: он поет в полном одиночестве, поет, потому что хочется петь,—дальнейшее его не интересует, реальная жизнь от него далека.

...и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения (Маяковский «Облако в штанах»).

Маяковский, наоборот, все время совершенно конкретно ощущает среду, в которой живет, для которой пишет и к которой обращается. Поэма вся в целом представляет собой одно огромное обращение к человечеству на обычном человеческом языке.

Мне приходилось наблюдать Маяковского в процессе его работы над стихами. Должен указать, что он в этом смысле резко отличается от других поэтов: Маяковский не только может писать в присутствии других людей, даже если они шумят и разговаривают, но он чувствует явную потребность быть окруженным во время работы действующими людьми; большинство произведений Маяковского написаны им на шумных бульварах и улицах Москвы и Петрограда.

Выше было показано, что синтаксис поэмы—это в значительной мере синтаксис разговорной речи. Теперь надо будет добавить к этому существенное дополнение.

Поскольку поэма все время ведется от первого лица, от имени автора:

Единственный человечий,
средь воя,
средь визга,
голос
под'емлю днесь.

поскольку это делается сознательно:

Этого
стихами сказать нельзя.
Выхоленным ли языком поэта
горящие жаровни лизать?

поскольку рефрен поэмы представляет собою вывод-воззвание:

И он,
свободный,
ору о ком я,
человек,
придет он,
верьте мне,
верьте!

поскольку, наконец, синтаксис поэмы построен на обращениях, повелительных наклонениях и вопросах,—постольку можно утверждать, что поэма есть поэтическое произведение ораторского типа.

Вот характерные отрывки:

Милостивые государи.
Понимаете вы?
Боль берешь,
растишь и растишь ее:
всеми пиками истыканная
грудь,
всеми газами скороченное лицо,
всеми артиллериями громимая
цитадель головы,—
каждое мое четверостишие.

Обращение, вопрос и за ним ответный каданс с нарастающими повторениями—типичный ораторский прием. Интересно, что в вопросе дан обратный порядок слов, благодаря чему отчетливо выделяется местоимение.

Люди
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейтесь
в двери те.

Или:

Встаньте,
ложью ввергнутые ниц,
оборванные войнами
калеки лет.
Радуйтесь!
Сам казнится
единственный людоед.

Или еще:

Эй!
Вы!
Притушите восторженные глазенки.
Лодочки ручек суньте в карман.
Это
достойная награда
за выжатое из бумаги и чернил.
А мне за что хлопать?
Я ничего не сочинил.

В последнем отрывке ораторский прием оправдан семантически: «а мне за что хлопать?»

Дает Маяковский и ораторское развертывание вопроса, за которым следует авторская ремарка и ответ:

Кто это,
кто?
Это мясомясая
быкомордая орава.
Стихами не втиснешь в тихие
томики
крики гнева.
Это внуки Колумбов,
Галлилеев потомки
ржут, запутанные в серпатинный невод!

Для историко-сравнительного анализа предлагаю Цицерона:

„Quousque tandem abutere, Katilina, patientia nostra?.. O, tempora! o, mores! Senatus haec intelligit, consul videt, hic tamen vivit! vivit? Jmmovero in senatum venit" и т. д.

Маяковский умоляет:

Люди!
Дорогие!
Христа ради,
ради Христа
простите меня!

приказывает:

1. Земля!
встань...
2. Солнце!
в ладонях твоих изогрей их.
3. Бутафор!
Катафалк готовь!

призывает:

1. Клянитесь,
больше никого не скосите!
2. Дни!
Вылазьте из годов лачуг!

увлекает (в сокращенно-разговорной форме):

. . . Все
из квартир
на площади
вон!

повелевает (такое же сокращение):

1. Вдов в толпу!
2. Вперед!
3. Нож в зубы!
Шашки наголо!
4. За ногу худую!
По камню бородой!

обращается к целым странам:

1. Германия!
Мысли,
музеи,
книги,
каньте в разверстые жерла!

2. Россия!
Разбойной ли Азии зной остыл?
В крови желанья бурлят ордой.
Выволакивайте забившихся под
Евангелие Толстых!

3. Франция!
гони с бульваров любовный
шопот!

Чрезвычайно характерно для ораторских приемов употребление первого лица множественного числа в значении призыва: оратор отождествляет себя со слушателями, об'единяется с ними, увлекая к совместному делу (своего рода коллективизация языковой формы). У Маяковского:

1. В старушье лицо твое
смеемся,
время.
Здоровые и целые вернемся в
семьи.

2. Серебряными мечами
от столицы к столице
раскинем веселие,
смех,
звон!

3. Идем!
Вздуем на самок
ноздри,
выеденные зубами кокаина!

(Семантически в последнем примере дан пародирующий призыв).

Отождествление автора с людьми дано и в другой форме, в форме местоимения:

Земля,
откуда любовь такая нам.

Таким образом, откидывая совершенно так наз. «содержание» поэмы, можно говорить о социальности Маяковского; Маяковский социален, как поэт, как мастер слова. В русском языке существует, между прочим, одна форма, характерная именно своей социальностью: это — второе лицо единственного числа, употребляемое вместо первого: говорящий тем самым относит сказанное и к себе и к окружающим, активно сливается с ними, ставит себя

в их ряды (пример: группа людей решает трудный вопрос; кто-нибудь произносит: «ни черта не сообразишь», т.-е. ни я, ни ты, ни он не сообразят [1]. Ср. у Маяковского:

1. Стихам не втиснешь в тихие томики
крик гнева.
2. Боль берешь,
растишь и растишь ее...
3. ...Слава,
слава,
слава!
Захлебнешься.
4. Не поймешь,
это воздух,
цветок ли,
птица ль!
5. Не поверишь,
что плыли.

Последняя черточка для характеристики ораторского синтаксиса, так наз. риторические вопросы:

1. А мне
. . . . . .
как пронести любовь к живому?
Отступлюсь — ...
2. Что им
каких-то стихов бахрома?!
3. Чего размякли?!
4. Огневержец!
Где не найдешь, карая!
5. Куда направлю опромети
шаг?
6. На черта она?!

(Не случайно здесь и употребление типичного двойного знака:?!).

III

Для того, чтобы стала более ясной и очевидной манера Маяковского, необходимо учесть еще одно обстоятельство: употребление в поэме глагольных времен. Из 321 раза 114 раз мы находим настоящее время (30%). В тех же случаях, когда дано прошедшее, оно дается не самостоятельно, а в его отношении к настоящему. Например:

А секунда медлит и медлит.
Лень ей.
К началу кровавых игр
Напряженный как совокупление
не дыша остановился миг.

---

[1] См. Пешковский.

Еще:

Вот
приоткрыв помертвевшее око,
первая
приподымается Галиция.
В травы вкуталась ободранным боком.

Точно так же дается и будущее:

Вселенная расцветет еще
радостна,
нова.
Чтоб не было бессмысленной лжи за ней,
каюсь.....

И даже в тех местах, где по смыслу действие происходит в будущем, Маяковский развертывает его как бы происходящим уже сейчас, в данную минуту:

Смотрите,
не шутка,
не смех сатиры,
средь бела дня,
тихо,
попарно,
цари-задиры
гуляют под присмотром пянь.

Переплетение времен вообще характерно для поэмы; настоящее время играет при этом стержневую роль:

Раскаяньем вспоротый
сердце вырвал, —
рву аорты.

Еще:

Не слушают.
Шестипудовый унтер сжал, как пресс.

Не даром Маяковский так любит слово «сегодня»:

1. Сегодня ликую!
2. Сегодня бьются...
3. Сегодня
. . . . . .
жру мира мясо.
4. Сегодня
. . . . . .
солнца больше...
и т. д.

Все это вместе взятое вскрывает конструкцию поэмы; она сделана так, как если бы процесс ее компонования происходил на глазах у слушателей в тот самый момент, когда им рассказывается о событиях; действие поэмы и восприятие поэмы одновременны. Еще иначе: процесс производства и процесс потребления поэмы совпадают по времени (в композиционном, конечно, отношении). Но это в работе над речью возможно только в одном единственном случае: в случае устной речи. Отсюда вывод: поэма «Война и Мир» написана с установкой на устную интонацию, т. е. так, как пишутся речи (как известно, и Демосфен, и Цицерон, и другие ораторы древности, Возрождения и т. д. писали свои речи; ораторская импровизация — факт позднего происхождения).

Прежняя, типичная для развитого буржуазного общества поэзия была поэзией для чтения (Пушкин, как известно хотя бы из «Онегина», имел в виду читателя; «....или гуляли, мой читатель»), поэзией семейно-квартирного быта, кабинета, гостиной, даже спальной, поэзией индивидуалистической формы художественного производства и художественного потребления.

Маяковский знакомит нас с другим: он обращается не к читателю, а к слушателю:

1. Слышите!
Каждый
. . . . . .
должен жить....

2. Слушайте!
Из меня
слепым Вием
время орет...
3. Слышите—
солнце первые лучи выдало...

Маяковский имеет дело непосредственно с живыми, предстоящими ему людьми; отсюда обращение не только к слуху, но и к глазу:

1. Смотрите!
Это не лира вам!
2. Смотрите!
Под ногами камень.

3. Смотрите.
. . . . . .
цари—задиры
гуляют....
и т. д.

Итак, поэма расчитана на слушателя. Да иначе и не могло быть. Предыдущие две главы показали, что речь Маяковского—это ораторская речь разговорного типа, т. е. именно устная речь. Это подтверждается хотя бы огромным количеством имеющихся в поэме неполных предложений. Неполные же предложения, когда они проведены систематически, бывают понятными только в связи с определенной устной, произносительной интонацией (слова «люди художники» могут быть поняты трояко: «люди — это художники», «люди художники» и «люди, художники»).

Крупнейшую роль играют в устной интонации паузы, регулирующие вместе с синтаксическими делениями и логическими ударениями высоту голоса. Вот почему разбивка строк, оправданная и фонетически, оказывается безусловно необходимой в произведениях Маяковского с точки зрения синтаксического анализа. Некоторые из критиков Маяковского обвиняли его в стремлении к декламационности, к театральщине, видели в его строчной композиции только внешнюю форму; между тем, строка Маяковского не только безупречна в композиционно-поэтическом отношении, но и органически требуется природой его синтаксиса. Это установка не на декламацию, а на устную, разговорно-ораторскую интонацию, — установка, невозможная ни для кого, кроме Маяковского.

Поскольку строки поэмы определяют собой положение пауз, поскольку письменная речь обладает целым рядом интонационных знаков (тире, знаки восклицания и вопроса, многоточия), поскольку, наконец, интонация организуется еще порядком слов, постольку становится возможным написание поэмы с расчетом на произнесение.

Что Маяковский действительно пишет для произнесения, видно хотя бы из того любопытного факта, что очень многие из мало знающих новую поэзию или просто не умеющих читать стихи, прекрасно воспринимают Маяковского при произнесении, но отказываются его читать. И дело здесь не в оригинальной, непривычной форме строки; напротив, если бы Маяковский писал четырехстрочиями,

он был бы фактически непонятен: трудна не его фонетика, а его синтаксис.

Вот ряд примеров того, как разбивка строк регулирует в поэме произносительную интонацию:

Танцует.
Ветер из-под носка.
Шевельнул папахи,
обласкал на мертвом два волоска,
и дальше,
попахивая.

(Пауза после «дальше», указанная строкой, необходимо восполняет пропущенное сказуемое: «и дальше пошел, попахивая». Соответственно меняется интонация: «попахивая», остается на той же интонационной высоте, что и «дальше»).

Еще:

Впутаюсь ракете,
в небо вбегу;
с неба
красная,
рдея у края
кровь Пегу.

(В развернутом виде было бы: «если впутаюсь ракете или в небо вбегу, то и с неба красная, рдея у края, покажется кровь Пегу». Тем не менее, интонационное противопоставление первых двух фраз остальным сохраняется).

Еще:

. . . . люди мрут
у камня в дыре.
Врачи
одного
вынули из гроба,
чтоб понять людей небывалую
убыль:
в прогрызанной душе
золотолапым микробом
вился рубль.

(После «люди мрут» и т. д. идет прозаическая интонация: «врачи одного....», навязываемая обособлением подлежащего и дополнения в отдельные строки).

Еще:

Откуда - то
на землю
нахлынули слухи.
Тихие.
Заходили на цыпочках.

(Благодаря строчной композиции первое предложение интонационно об'единяется с двумя последними).

И еще:

В кашу рукоплесканий ладонь
не вместите.
Нет!
Не вместите!
Рушься комнат уют!

Смотрите,
под ногами камень,
на лобном месте стою.
Последними глотками
воздух...

(Чисто произносительная интонация, построенная на обнаженном приеме: конец последней фразы оборван, так как поэту не хватает голоса).

Последнее доказательство в пользу того, что поэма целиком расчитана на слушание. Маяковский ввел в нее музыкально-вокальные отрывки, — танго, молитвы и барабанный бой,—начертательно данные нотами.

Установить, однако, ораторскую «фактуру» поэмы это еще не значит определить точно тип самой «фактуры».

В самом деле, какова же эта ораторская композиция? Нельзя ли ближе охарактеризовать ее интонационную установку,—устность еще ничего не говорит о формах устной речи.

В поэме 139 восклицательных знаков, число, которое надо еще значительно увеличить, так как Маяковскому свойственна манера заменять восклицательные знаки точками для усиления эмоциональной насыщенности (создается неожиданная сдержка), напр.:

А кругом:
Смеяться.
Флаги.
Стоцветное.
Мимо и т. д.

Ораторская речь поэмы —это речь с установкой на эмоциональную выразительность (потом будет выяснено, в чем именно заключаются элементы выразительности).

В этом смысле характерно употребление междометий:

О, кто же
. . . . . .
не выйдет?
Эй!
Вы!

О, как великолепен я...
О, какие ветры
. . . . . .
свершили чудо?

Отсюда те патетические места, которые в отличие от прежней поэзии звучат исключением: если классический буржуазный поэт сплошь стоял на ходулях, то Маяковский нарочито вдвигает «высокий штиль», выделяющийся и контрастно действующий на общем разговорно-прозаическом фоне:

Единственный человечий
. . . . . .
голос
под'емлю днесь.
А там
расстреливайте...

(После намеренного «днесь»—разговорное: «А там»).
Или:

Медными мордами жрут
все.
Огневержец!
Где не найдешь, карая!

Мне приходилось слушать ораторские выступления Маяковского, и я не могу не отметить, что насколько он хорош в диспутах, настолько же плох как докладчик (на этом сходятся все, знающие Маяковского лично). И это не удивительно: речь Маяковского — речь митингового оратора; Маяковский по природе своего языка—пропагандист и агитатор. Поэзия Маяковского—поэзия улиц, площадей, толп. Маяковский, как показывает его синтаксис,—поэт трибуны, поэт социального воздействия и социального действия, безотносительно к темам его произведений.

Мы видели, что язык Маяковского социален не только потому, что он обращен к людям, но и потому, что самое строение его является «уличным». Еще в «Облаке в штанах» находим про старых поэтов:

Пока выкипячивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,

улица корчится без'языкая,
ей нечем кричать и разговаривать.

Маяковский говорит с улицей на ее собственном языке; он и кричит и разговаривает, создавая язык для без'языких,

вычеканивая и оформляя, выразительно обрабатывая ту самую речь, которая свойственна человечеству в быту. Отсюда — ужасающий для гурманствующих эстетов, для представителей «чистого» искусства словарный материал; в поэме нахожу: живот, пуп, морда, ерунда, ни черта, банда, орава, волдырь, публичный дом, плешь, вздор, совокупление, остервенелый, многохамый, быкомордый, орать, сдохнуть, нажраться, жрать, хныкать, выблевывать, заерзать, изрыгать, блудилище и т. д. и т. д.

IV

Уже одно то, что поэма изобилует обращениями и повелительными наклонениями, показывает «воздействующую» природу ее языка.

Маяковский все время сознательно стремится воздействовать на слушателя, расшевелить его, растормошить, с'агитировать. Не случайна его привязанность к так наз. усилительным служебным членам.

1. Каждый,
ненужный даже...
2. Даже пляж
осклабил...
3. Даже жаль их.
4. Буду итти и итти там...
5. . . Растишь и растишь ее...
6. И красок никаких не осталось.
7. Когда-нибудь да увидят...
8. А тут и я еще.
9. Вот,
хотите...
10. Это я
Маяковский...
и т. д. и т. д.

Не случайна и любовь к множественности: тысячесильные Дизели, шести-этажные фавны-дома, многохамая морда, стоперая пляпа, шестипудовый унтер, тысячи луп, 16 гладиаторов, удвоенный грохот и гром миллиардных армий, тысячи Лазарей, семь тысяч цветов, тысячи тысяч радуг, стоцветное, тысячи, стодомый, столицый и др.

Такое же «воздействующее» значение имеют сравнительная и превосходная степени: величайший театр, самая чудовищная гипербола, фейерверк фактов, один другого чудовищней, всех окаяннее, Дантова ада кошмаром намаранней, люби бога самого милосердней и лучше, самая сияющая

из душ, сладчайшее вино, очистительнейшая влага и др. уменьшительные: любовишка, аккуратненько, целехонькие виски и др. увеличительные: кровища, глазища и др.

Необычайно показательны глаголы Маяковского; так, напр., все глагольные неологизмы поэмы принадлежат к типу глаголов с усилительными приставками «вы» и «из»: вызлить, вытолпить, выстеклиться, вырыскать, выщемить, вкутаться, выласкивать, изостлаться, изоржать, изозреть. Глаголы на «вы» вообще стали своего рода монополией Маяковского: вылезать, выкручивать, вытечь, выесть, выворачивать, выцедить, вытрясти, выпуть, выселить, выжечься, выгорать, выпучить, вылазить, выфрантить, выблевывать, вымочить, выдернуться, выжать, выволакивать, выловить, выпачкать, вывалиться, вывертеться и т. д.

Интересен в поэме глагол «вскарабкать»: возвратный превращен в действительный!

Глагольная энергия Маяковского подбирает себе соответствующий материал; еще примеры: расшибать, орать, раздуть, шарахаться, реветь, рвать, скорчить, бухать, шарахнуть, ухать, ахать, охать, надрываться и т. д.

Я уже не раз усиленно подчеркивал, что Маяковский работает в поэзии над речью так, как это отвечает свойствам и задачам практического языка. С тем же самым встречаемся мы и тут. Основной, командующей и главнейшей частью практического языка является глагол,—форма, выражающая действие, активную волю. И вот важнейшей особенностью поэмы оказывается ее глагольность: Маяковский изобретателен, главным образом, тогда, когда дело касается сказуемых (большинство его неологизмов — глаголы); мало того, Маяковский старается оглаголить, т. е. сделать действенным все, что только возможно (см., напр., «вытолпить», «выстеклиться»), а это, согласно новейшим работам, является прогрессивной чертой современного русского практического языка.

Наиболее показательно, пожалуй, употребление в поэме причастий, т. е. глагольных определений, заменяющих собой прежние чисто «эпитетные» прилагательные; см., напр.: вспоротый, меченный, ломаемый, искаженный, ввергнутый,

оборванный, выдуменный, бронированный, гниющий, рифмованный, истыканный, свороченный, громимый, прижатый, выхоленный, погребенный, палимый, срубленный, охмеленный, вздыбленный, разодетый, ободранный, кровавленный, иссеченный, размокший, хороненный, ревевший, зараженный, разверстый, выеденный, вспухший, запекшийся, удвоенный, вырезанный, впившийся, обезумевший и друг.

Маяковский не только поэт воздействия, но, как я уже говорил, поэт действия; синтаксически это выражается хотя бы в характере его неполных предложений; большинство из них---сказуемостны, глагольны:

1. Загорается.
Новых из дубров волок.
2. Не слушают.
3. И начал.
Рос в глазах...
. . . . . .
Змеился.
Вывертелся.
4. Пришел.
5. Вылезли с белым,
взмолились...
6. Прыгают по трупам...
7. Танцует.
8. Шевельнул папахи,
9. В травы вкутались...
10. Вымочили весь его...
И т. д.

Ср. с этим употребление безличных (тенденция, прогрессивная для современного практического языка):

1. . . . . Стало невыносимо ясно...
2. Уж на земле голо.
3. Заволокло газом.
4. Ухало,
ахало,
охало.
5. На сажень
человечьего мяса пашинкова но
6. Рты,
как электрический ток,
скрючило «браво».

Правда, в поэме имеется достаточное количество и безглагольных предложений, но достаточно самого поверхностного взгляда, чтобы обнаружить в них только другой метод, другой прием с той же действительной тенденцией.

Безглагольные предложения или принадлежат к восклицательным:

1. Трус!
2. Ложь!
3. Хорошо вам!

(Ср.: «Пожар!», «На помощь!» и т. д.);

или к вопросительным:

1. Кто это,
Кто?
2. Что им...
. . . стихов бахрома?

или разговорно описывают действие:

1) Вдруг
секунда вдребезги!
В небе ни зги.
2) Танцует.
Ветер из-под носка.

В тех же случаях, когда дается перечисление, оно преследует задачи ритмические, сокращение речи, ее убыстрение:

Золото славян.
Черные мадьяр усы.
Негров непроглядны пятна.
Всех земных широт ярусы
вытолпила с головы до пят она.

Иногда Маяковский говорит обособленными существительными, но в отличие от лирико-мелодической интонации, свойственной в таких случаях прежней поэзии (ср. фетовское: «Шопот, робкое дыхание, трели соловья...»), он сообщает композиции отчетливый действенный характер, напр.:

Шопот.
Вся земля
черные губы разжала.
Громче.
Урагана ревом
вскипает:
«Клянитесь,
больше никого не скосите!»
Это встают из могильных курганов,
мясом обрастают хоронешные кости.

Сначала идет постепенное нарастание, доходящее в кульминационном пункте до прямой речи-воззвания. Затем следует завершение (распространенные предложения).

Другой пример:

Лес.
Ни голоса.
Даже нарочи
в своей тишине.

Мелодическая интонация становится невозможной благодаря разговорному «даже».

И еще:

А секунда медлит и медлит.
Лень ей.

Или:

Трясутся ангелы
Даже жаль их.

Пояснения излишни, и я приведу еще только одно маленькое подтверждение «глагольности» Маяковского: своеобразный способ использования дательного падежа:

Например:

Стихам не втиснешь в тихие томики...

(Вместо:... «в томики стихов»).

Гибнет земля,
лами огни ей
взрывают кору горой волдырей...

(Вместо:... «кору ее волдырей»).

Не вернуться ночам в вертеп.

(Вместо:... «в вертеп ночей»).

В то время, как родительный падеж является приименным, дательный тяготеет к глаголу [1]. Маяковский, использовывая его, придает действию активность и непосредственную направленность: «ночи», «стихи» и т. д. становятся действующими лицами, особенно рельефно выступающими там, где отсутствует подлежащее (1-й и 3-й примеры).

Маяковский не говорит, а действует; его речь — не речь докладов, отчетов, конференций и т. д.; восклицательный знак плюс глагол — это митинг, это призыв к действию. Коллективизированная индустриальными центрами совре-

[1] См. Пешковский.

менности, вскормленная улицей и увлеченная социальными движениями XX века, поэзия Маяковского — это поэзия массового действия, т. е. революции, — это агит-поэзия, вышедшая из стадии кустарничества, поднятая на высоту большого творчества, выношенная для будущего тогда, когда социальные условия для этого будущего еще только созревали.

РЕЧЕТВОРЧЕСТВО

(ПО ПОВОДУ «ЗАУМНОЙ» ПОЭЗИИ).

Когда впервые появились произведения «заумников» (Хлебникова и Крученых), они и публикой и огромным большинством исследователей были восприняты:

1. как факт до сих пор небывалый;
2. как факт, возможный только в поэзии;
3. как явление чисто фонетического порядка (игра звуками, «набор звуков»);
4. как явление распада поэзии и поэтического языка;
5. как новшество, не имеющее самостоятельного, положительно-организационного значения, т.-е. как нечто бесцельное.

В данной статье я пробую:

1. показать, что все эти 5 положений ошибочны,
2. дать социологическое об'яснение т. н. «зауми» и ее роли в поэзии.

Что касается до последнего пункта, то здесь мне пришлось ограничиться формулировкой рабочих гипотез: современное состояние поэтики и лингвистики не позволяет претендовать на большее.

1. В целом ряде «опоязовских» работ (Якубинский Якобсон, Шкловский) было уже показано, что «заумная» речь встречается у писателей и поэтов во все периоды истории. Поэтому приведу некоторые указанные «опоязовцами» примеры, не останавливаясь на этом вопросе дольше.

Еще Чуковский по поводу хлебниковского стихотворения—

Бобэоби пелись губы
Вэоеми пелись взоры...

— писал:

«Ведь оно написано размером «Гайаваты», «Калевалы». Если нам так сладко читать у Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шомоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мендэны
Делавары и Мочоки.

то почему мы смеемся над Бобэобами и Вэоемами. Чем Чоктосы лучше Бобэоби? Ведь и там, и здесь гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов. Для русского уха бобэоби так же «заумны», как и чоктосы-шомоны, как и «гзи-гзи-гзео». И когда Пушкин писал:

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,

разве он не услаждается той же чарующей инструментовкой заумно-звучащих слов» (Приведено у Шкловского: «О поэзии и заумном языке», сб. «Поэтика»).

У Толстого в «Войне и Мире» Якубинский находит псевдо-французскую заумь:

1. Виварика. Вито серувару, сидябника...
2. Кью-ю-ю... летринтала, — де буде ба и затревагала...

Другой пример:

Иван Матвеевич, не без игривости, пропел любимый стишок:

Вуй нуар не по си дьябль
сентере же се куа
пон бецима цитурнамэ
цитурнамэ цитама

Смысл последних слов едва ли мог разобрать самый искусный филолог, однако в них-то и заключалась, по мнению Ивана Матвеевича, сложная эссенция его взволнованных чувств (Приведено у Якубинского «О поэтическом глоссемосочетании», сб. «Поэтика»).

Шкловский приводит из Горького: «Сикамбр», «Умбраку», затем стихи мальчика:

Дорога двурога, творог, недотрога,
Копыто, попыто, порыто...

Всем известно «Иллаяли», «Куэха» у Гамсуна, «Бранделясы» у Розанова. Характерно наличие «зауми» у пролетарских писателей: «дрыск», «мякушка» и др. (у М. Волкова «Заковыка»).

2. «Заумь»—постоянное явление в практической речи, в быту. Из моей личной практики: «рах-чах-чах», «тютельки-потютельки», «тютюпечки», «энбентерэ» и т. п. Среди современных московских актеров очень популярна ритмическая «заумь»: «ламцы-дрица... ца-па», а также: «ямтиль-ямтиль».

Из современных общественных форм можно указать на названия кино («Унион» — стало «заумным»), папирос («Мурсал» — указано Винокуром: «Футуристы-строители языка», «ЛЕФ», № 1). В значительной мере «заумны», т.-е., лишены предметного значения все имена («Иван», «Татьяна», «Москва») и многие фамилии («Куприн», Тимирязев»); имена людей настолько «озаумились», что потеряли даже фиксированную связь с человеком, как обязательным об'ектом номинации («Кот-Васька», «стою на Иване Великом» и т. п.). Отсюда — любовь к «заумным» изобретениям у прежних писателей по линии номинативной: Чичиков, Свидригайлов (см. Крученых, «Зауминки»).

Особенно употребителен «заумный» язык у детей. Шкловский цитирует:

Перо . . . . . .
Перо . . . . . .
Уго Дари-шепешка
Перо Топча-попча
Пято Пипевиче
Сото . . . . И т. д.
Ино . . . . . .
Сипо . . . . . .

Часто встречается стихотворная и разговорная «заумь» среди сектантов. Опять пример Шкловский:

Пентре фенте ренте финтри фунт
Нодар мисентрант попонтрофин.

Еще:

1. Насонтос ресонтос фурр лис
   Натруфутру натри сифун.
2. . . . . .
   Савитрай сама
   Кантиластра гандря
   Сункадра пуруша
   Мак я дивн луча.
   И т. д.

Интересно традиционное использование «заумных» форм в телеграфном коде, принятое для сношений между промышленными фирмами. Однако, здесь «заумь» существует лишь по виду, так как это только условная замена точно определяемых языковых фактов. Тем не менее наличие «заумного» творчества остается несомненным и, следовательно, допускает лингвистическую его трактовку.

Дальше будет показано, что в практической речи сфера распространения «зауми» значительно шире и глубже, чем можно судить по упомянутым здесь случаям. Пока же их вполне достаточно для того, чтобы опровергнуть ходячее мнение о бессмысленности «заумных» форм в быту: они налицо, — значит их существование имеет какой то социальный смысл. Какой именно— выяснится в последующем изложении.

3. В «заумн» обычно видят «набор звуков», и если признают за ней формальное значение, то только музыкальное, акустическое. «Заумь» оказывается абстрактной, фонетической композицией. Уже это одно должно было бы исключить «заумные» формы из разряда форм звуковых, так как язык в любом своем проявлении обладает тремя неразрывными и обязательными сторонами: фонетической, морфологией и синтаксисом, семантикой. Между тем мы говорим о «заумном» *языке*, о «заумной» форме *речи*. Да, наконец, сама проблема «зауми» никогда бы не вставала, если бы она не входила в круг языковых фактов. «Заумь» именно тем интересна, что она является не простой комбинацией звуков (речитатив, мелодия, вокальная музыка), а произносительной и социально осуществляемой (стихи, разговор, радение хлыстов, «лепет» влюбленных) формой, т.-е., формой языка.

Ошибка критиков сводится к следующему.

Любой жизненный акт реализуется в строго определенной среде и в полной зависимости от нее. Иначе: всякое единичное явление целиком определяется в своей функции наличным массовым, всеобщим и узаконенным шаблоном явлений того же типа. Точно также всякая произносительно-звуковая композиция неизбежно воспринимается на фоне данной языковой системы, тем самым входит в нее, как новый элемент, подчиняется всем нормам и оказывается действенной только потому, что мы ассоциируем с ней привычные формы нашего речевого творчества.

В этом смысле никакой чисто-фонетической формы нет и быть не может. Та или иная комбинация звуков непременно связывается с привычными для этих звуков и для подобных комбинаций смысловыми значениями, с аналогичными морфемами и т. д. Вот от чего «заумь» не фонетическое, а фонологическое (термин Якобсона) и даже морфологическое явление. Третьяков правильно пишет о работах Крученых (см. «Бука русской литературы»):

> «. . . . . Сарча крова...
> где есть и парча, и сарынь, и рычать, и кровь...»

Нашумевшие «стихи»:

Дыр бул щыл
Убещур
и т. д.

осознаются, как ряд основ, приставок и пр. с определенной сферой семантической характеристики (булыжник, булава, булка, бултых, дыра и т. д.).

Иными словами, заумные формы обладают свойствами той языковой системы, к которой они причислены. Это целостные речевые факты, формально не отличающиеся от наличного языкового материала. Для того, чтобы это подчеркнуть, я беру слова «заумь», «заумный» и пр. в кавычки: бессмысленное, абсолютно заумное речение невозможно. Личность—продукт и кристалл коллектива, и каждое проявление ее жизнедеятельности социально; «непонятное» бормотание сонного—социально, как обычный разговор о сегодняшней погоде. Все дело лишь в степени нашего понимания—в количественной, а не качественной разности (родители лучше понимают «заумь» своих детей, чем посторонние).

Когда к «зауми» относят такие слова, как Шошоги, Мурсал, Унион, дрыск, это вызывает недоумение. Однако, реально, *практически* для современности совершенно безразлично, создана ли данная форма заново (напр. «кроча»), образовалась ли она исторически (напр. «Иван») или перенесена из иностранного языка («Мурсал»); и в том, и в другом, и в третьем случае форма используется «заумно»; единственное условие, нужное для такого использования социальное признание. «Иван»—общеизвестен, как русское мужское имя; «Унион»—общеизвестен, как иностранное слово; «дрыск»—по контексту распознается, как фольклор и т. д. Важно лишь, чтобы данная форма была отнесена к какой либо языковой системе, и этого вполне достаточно для ее социальной годности. Крученых был поэтому прав, когда писал о национальности своего «дырбулищыла»,—здесь, и только здесь мог крыться базис об'ективной значимости данной «зауми».

Насколько работа «заумников» проходила с этой стороны сознательно, видно из тех примеров, где поэты нарочито строили формы в плане определенного, точно заданного языка. Таковы хотя бы опыты Крученых над «немецкой» «заумью»:

Дер гибен гогай клопс шмак
Айс, вайс пюс, капердуфен—
Бите...

татарской:

Хыр-быр-ру-та
Ху-та,
Ычажут.
Жачыгун
Халбир хараха...
Ба-чы-ба
Р-ска.

кавказской:

Муох
Хищи
Мух
Ул
Лам
Ма
Укэ

И еще:

Шокротыц
Мохыцо
Ламошка
Шксад
Уа
Тял.

Есть только одно различие между каким-нибудь «бобэоби» Хлебникова и «Мурсалом»: во втором случае имеется формальная, «скелетная», традиционно-нормативная мотивировка. Консерватизм сознания требует, чтобы данное слово («Мурсал») где-то или когда-то выполняло точную практическую функцию, и на таком самооправдании успокаивается. В творчестве же Хлебникова или Крученых заумная форма дается обнаженно, без маскировочной иллюзии, как продукт сознательного речетворчества.

4. Крученых определяет заумные формы, как формы с неопределенным значением, вернее было бы—назначением. Определение это (см. выше о «сарча кроча» и др.) совершенно верно, но недостаточно. Отрицательное определение ограничивает, а не «определяет». Тем основным и положительным, что характерно для «зауми», является новаторский характер ее форм. Всякая «заумь» вводит в систему данного практического языка приемы, для него необычные, выводящие из пределов «приятного» шаблона. Формально таким же свойством обладают некоторые названия: они обогащают языковый материал («Мурсал»), а, следовательно, «заумной» может быть не только звуковая перестановка, но и перестановка синтаксическая и семантическая: «четырехугольная душа», по указанию Крученых, так же «заумно», как и «бобэоби»; у Хлебникова част «заумный» синтаксис:

«То лесу виден смуглый муж».
«И в ответ на просьбу к гонкам».
И др.

«Заумно» все то, что добавляет к общей массе принятых в быту приемов — приемы новосозданные, не имеющие точной коммуникативной функции («Чека» — не «заумное» слово, так как у него есть фиксированный предметный смысл). Понятая таким образом чистая «заумь» есть лишь крайнее выражение, доведенная до предела реализация речетворчества. Разница между «бобэоби» и любым композиционным нововведением, любой напр. инверсией, только количественная. Методологически—это явления одного и того же порядка. Прав, следовательно, Якобсон, констатирующий относительно «заумный» характер всей поэзии, в том числе пушкинской, некрасовской и всякой иной. Каждый раз, когда мы комбинируем порядок слов (инверсия), элементы самого слова (неологизм) или какие нибудь другие материалы (напр., поэтическая этимология),—мы тем самым добавляем к речи нечто «заумное», нечто такое, что практически не

обязательно. Иначе говоря: всякая установка на форму, на качество речи, на ее стиль, всякий речевой эксперимент несет в себе черты «заумности».

Беру указанный Якобсоном (см. его «Новейшую русскую поэзию», вып. 1) пример поэтической этимологии: пословицу «Сила солому ломит». Фраза сделана так, что среднее слово как бы составляется из двух обрамляющих. В практических целях можно было бы сказать: «сильный слабого побеждает», в пословице же произведена добавочная языковая работа: подобраны определенным образом созвучащие слова, вместе выражающие мысль с помощью метафоры. Социально такая работа оказывается утилитарной, так как сцепка слов приобретает слуховую и ассоциативно-психологическую выразительность, легко запоминается и т. п., т.-е., выполняет задание устно передаваемых пословиц. Такая расценка остается справедливой до тех пор, пока мы рассматриваем данную фразу, как конкретную форму быта (пословица). Достаточно, однако, подойти к ней только как к форме языковой, т.-е. рассматривать ее с точки зрения чисто-лингвистической, чтобы расценить ее «поэтическую этимологию», как явление «заумное», как добавочный, новый элемент, непосредственно для выражения мысли не нужный, т.-е., практически не обязательный для существующей языковой системы,—как элемент эстетический, на первый взгляд ничем не содействующий развитию самого языка.

Все выше приведенное сполна должно быть отнесено к любой игре словами,—каламбуру, языковой остроте, синонимам, —к любому «mot», возникшему в практической речи. Все это — «заумные» формы, «заумное» оперирование с языком, не имеющее точной коммуникации, практически неопределенное и всегда добавочное, новое. Все это — приемы и формы социального речетворчества. Их практический смысл выяснится ниже.

Остается вопрос о термине. Термин «заумь» был хорош, пока шла борьба с «идеологизмом» старой поэзии; научно он не выдерживает, конечно, серьезной критики. Отдель-

ные виды «заумных» работ должны быть подведены под совершенно определенные лингвистические разряды речетворчества (фонологизм, синтаксическая композиция и т. д.).

5. Сказанного достаточно, чтобы порвать с легендой о вырожденческой природе «заумной» поэзии. Речетворчество не может быть распадом или разложением: речетворчество — положительно организующая сила. Что же касается до канонов буржуазной поэзии, то к воздействию на них «заумного» творчества я перехожу сейчас.

II

1. В дальнейшем я буду говорить не о «зауми», а о композиционном речетворчестве, как об универсальном явлении, включающем в себя чистую «заумь» в качестве частного элемента. Термин «композиционное речетворчество» я употребляю в отличие от «коммуникативного речетворчества», которое создает языковые формы, уже получившие точно фиксированное назначение в практическом языке (боборыкинская «интеллигенция», современный «совдеп» и т. д.) Композиционное же речетворчество практически не закрепляется и для поверхностного взгляда кажется самоцелью. Главнейшими формами такого речетворчества является т. н. художественная литература и все виды бытовой «игры словами» (см. выше).

Спрашивается, какое социальное значение имеет композиционное речетворчество и в первую очередь—бытовое.

Всякая языковая система обладает двумя сторонами: материалом и формами, в которые данный материал заключен. Язык - это живая, текучая энергия общества, эволюционирующая вместе с последним и в зависимости от него. Однако, как и любая энергия, язык может социально реализоваться только тогда, когда он принимает «общепонятные», т.-е., твердо установленные скелетные формы, когда он застывает неизменяемыми, постоянными кристаллами. Естественно, что такого рода социальные шаблоны омертвляют языковый материал, делают речевую энергию статичной и потому находятся в явном противоречии с

необходимостью для языка развиваться. Эволюционные тенденции языка наталкиваются на окаменелость его форм и вынуждаются к прорыву сквозь эти формы, к их разрушению, изменению или, по крайней мере, частному сдвигу. Но для того, чтобы формы могли вообще меняться, чтобы они были способны на переделку,—они должны обладать одним обязательным свойством: пластичностью. Между тем, практические формы речи, требующие определенности, не допускают никакой «свободы» или, что все равно, пластичности. Утилитаризм всегда связан со строжайшей фиксацией приемов. И вот буржуазное общество стихийно, бессознательно достигает пластичности языка вне непосредственно-утилитарных действий: в каламбурах, остротах, прибаутках, «иллюстрирующих» сравнениях и т. п. В этом каждодневном массовом речетворчестве рождаются миллионы приемов, форм, неологизмов, новых корней и т. д. и т. д.; весь новосоздаваемый и не имеющий точного, об'ективного применения запас речевых оборотов поступает в сферу практического действия, подвергается там тщательному стихийному отбору и оказывается своеобразной «резервной» армией языка, из которой черпаются новые практические формы,—формы уже не композиционного, а коммуникативного речетворчества.

Так, например, все современные, созданные революцией слова сокращенно — слитного типа («Чека», «Леф» и т. п.). не могли бы появиться, если бы уже раньше в бытовых «упражнениях», в бытовой «зауми» частицы слова не отделялись бы друг от друга и не соединялись бы с частицами иного слова. Необходимо было наличие пластичности слов, чтобы телеграф мог дать практическую форму «главковерха». Композиционное речетворчество это неосознанная экспериментальная лаборатория речетворчества коммуникативного. Той же лабораторией, следовательно, является и поэзия. Недаром задолго до «совдепов», в 1914 году, у Каменского «мировое утро» превращено было в «мирутр» («Дохлая Луна»), а у Крученых «звериная орава» стала «зверавой» («Голодняк»).

Так как революционные периоды в истории языка непосредственно связываются таким образом с высокой степенью его пластичности, то можно предположить существование следующего социально лингвистического закона: язык революционных, культурно-квалифицированных социальных групп должен изобиловать словарной «игрой». Кое какие эмпирические данные подтверждают правильность этого вывода: напр., публицистические работы гуманистов и «Sturm und Drang», статьи Маркса, современная «левая» литература и др.

По другим причинам богат композиционным речетворчеством детский язык и язык патологический: в первом— пластичность велика благодаря тому, что скелетные формы не успели еще закрепиться; во втором они отмерли.

2. Итак, поэзия всегда была ничем иным, как *экспериментальной* лабораторией речетворчества. Но вплоть до футуризма эта социальная роль поэзии не была осознанной, скрывалась под фетишизированной оболочкой поэтических канонов и т. п. «идейности». Экспериментирование шло стихийно, вразброд, частично.

Историческое значение «заумников» заключается именно в том, что впервые эта всегдашняя роль поэзии оказалась вскрытой самою формою творчества. «Заумники» обнажили и откровенно, сознательно стали делать то, что до них делалось бессознательно. Благодаря этому расширилась и сфера творчества, и его методы, и сумма достижений. Поэты превратились в сознательных организаторов языкового материала. Вместе с этим рухнули границы для речетворчества: поэт больше не был связан обязательными традиционными нормами, и свобода эксперимента, это единственное условие целесообразно-организующей деятельности, была достигнута. Не случайно многие изобретения Хлебникова делались им вне поэтического канона,—давались в чистом виде, именно как эксперименты (см. напр., его статью о неологизмах от слова «летать» в сб. «Пощечина общественному вкусу»).

Сознательное творчество отличается от творчества стихийного прежде всего своей организованностью, планомерностью, систематичностью. Если, например, композиционная работа над словом «любить» была всегда случайной, разной,—то у Хлебникова мы находим несколько страниц, специально посвященных неологизмам от этого корня,—концентрированный, количественно-богатый и широко разработанный запас лабораторного материала. Если раньше, например, сами методы изобретения неологизмов были стихийны, то Хлебников демонстрирует классифицированную систему работ, создает, правда, примитивные, но все же «нормали» речетворчества и этим облегчает процесс организации языка, вводит его в русло первичных технических правил. В этом смысле, по выражению Маяковского, Хлебников является поэтом для производителей, поэтом для поэтов.

Так, например, он дает образчики словотворчества от данного корня:

1. О, рассмейтесь смехачи,
   О, засмейтесь смехачи,
   Что смеются смехами, что смеянствуют
   смеяльно.

2. Иди, могатырь!
   Шагай, могатырь! можарь, можарь!
   Могун, я могею!
   Моглец, я могу! могей, я могею!
   Могатство могачей и т. д.

или по данной форме:

1. Иверни, выверни
   Умный игрень!
   Кучери тучери
   Мучери погери
   Тогери тучери, вечери очери...

2. Тебе поем, Родун,
   Себе поем, Бывун,
   Тебе поем: Рдун...

или комбинирует:

От мучан и ужасавий до веселян и нездешних смеян и веселогов пройдут перед внимательными видухами и созерцалями и глядарями: минавы, бывавы, певавы, битавы, идуньи, зованы, величавы, судьбоспоры и малюты.
Зованы позовут вас, как и полунебесные оттудни.
Никогдавни пройдут, как тихое сновидение.
Маленькие повелюты властно поведут вас.

И т. д.

у Крученых:

Голодня... Голодняк...
Глод... Глудух... Голодийца...—
Глыд — рык
Мыр сдых...

у него же по «поэтической этимологии»:

1) Стужа... вьюжа...
Вьюга... стуга...
2) Гудит земля, зудит земля...

И т. д.

В задачи данной статьи не входит анализ приемов речетворчества; поэтому остановлюсь на приведенных образцах. [1]

3. В упомянутой уже статье «Футуристы строители языка» Винокур ставит вопрос о практическом использовании «заумного» творчества и решает его следующим образом: «заумные» слова не имеют предметного значения и сами по себе являются индивидуальным, вне-социальным фактом; использование их в быту возможно лишь в той же мере, в какой быт допускает «заумь», т.-е., как номинативов (см. выше об «Унионе», «Мурсале» и т. д.). По мнению Винокура, папиросы «Еуы» («заумь» Крученых) также законны, как папиросы «Ира».

Относительно социальной природы «зауми» я говорил раньше.

Теперь — по поводу использования ее в быту для номинации.

[1] О Хлебникове хорошая работа написана Р. Я[illegible]бсоном: „Новейшая русская поэзия", вып. 1-ый.

Всякая номинация возникает не случайно, не произвольно, — не по индивидуальному желанию или коллективному договору; номинация закрепляется в порядке социальной традиции. [1] Названия для папирос «принято» брать, например, из иностранных языков («Мурсал», «Ява» «Кир» и пр.), из прилагательных («Английские», «Посольские» и пр.). Характерный пример возникновения номинации дает недавнее происшествие со словом «Нанук» в Лондоне. «Нанук» — было смысловым названием кино-фильмы; фильма имела небывалый, всеобщий успех, слово «Нанук» стало популярнее Ллойд-Джоржа и сейчас же появились папиросы «Нанук», конфеты «Нанук» и т. д.

Если бы крученыховское «Еуы» стало почему-либо популярным, папиросы с такой номинацией могли бы социально утвердиться, но не иначе.

Конечно, можно себе представить случай, что директор какой-нибудь папиросной фабрики решит называть свои изделия по «заумному» словарю Крученых; но тогда мы будем иметь единичный, случайный факт, и только.

Ничего другого получиться не может. Использование в быту экспериментальных достижений всегда предполагает наличие твердого критерия, целевой установки, а такой установки у «зауми» нет, и притянуть ее неоткуда.

Никакое *непосредственное* применение *готовых продуктов* индивидуалистического «заумного» творчества в быту невозможно. Предложение Винокура также утопично, как утопичны фантазии Крученых и Хлебникова о «вселенском» языке, долженствующем возникнуть из «зауми».

То же самое надо констатировать и относительно прочих речетворческих продуктов: неологизмов и т. п. Все они важны не своими формами, а методами их построения. Формы же в неизменном виде усваиваются бытом лишь случайно, — как исключение, а не как правило. Да это и понятно. Поэтический язык в общем и целом осно-

[1] От языковой номинации следует строго отличать условную символику: напр., алгебраические знаки, цифры, графики и т. п.

ван на противопоставлении языку практическому, и *прямая* пересадка поэтического продукта на практическую почву становится поэтому в огромном большинстве случаев невозможной. А тогда, когда мы встречаем в быту новообразования, возникшие впервые у речетворцев,—эти новообразования обычно оказываются самостоятельными продуктами быта; они возникают вне зависимости от индивидуального, сознательного и намеренного творчества, параллельно ему: таковы, например, слова «летун», «летный», «полетчик», изобретенные Хлебниковым в 1913 году и значительно позже, вторично и независимо от Хлебникова, возникшие в проф-жаргоне авиации.

4. Благодаря «заумникам» и вообще футуристам речетворчество перешло из стадии стихийной в стадию сознательную. Но оно продолжает еще оставаться вне-утилитарным по заданию и, следовательно, анархо-эмоциональным, «интуитивным», «вдохновенческим» по методам [1]. Смешно было бы отрицать достижения «заумников» не только в плоскости принципиальной (революция в «точках зрения»), но и в области конкретного изобретательства. «Заумники» впервые открыли дорогу к лингво-технике (тождественно: психо-техника, био-техника, психо-анализ, тэйлоризм, индустриальная энергетика и т. д.). Другого доказательства их прогрессивности едва ли стоит искать. Наша эпоха характеризуется тем, что человечество на почве растущей коллективизации производительных сил общества *переходит от планомерности в познании* (в данном случае-теоретическая лингвистика) *к планомерности в практике, в организации* (строительство языка). Человечество начинает сознательно, намеренно созидать, продвигать такие элементы своего бытия, которые до сих пор казались неподведомственными организованно-практическому вмешательству общества (психика, «законы» физиологии, трудовой процесс и, в числе прочих, язык) Переход к такой деятельности совершается постепенно: через

[1] Работы Хлебникова переполнены, например, явно негодными к употреблению архаизмами.

индивидуальный опыт (Тэйлор, Штейнах, Кравков, Фрейд, Хлебников и др.), через единичные попытки—к коллективному, научно-осознанному и планомерно-организованному экспериментированию с конкретной социально и технически-целевой установкой.

Только тогда, когда теоретическая лингвистика перейдет к постоянному сотрудничеству с речетворчеством на поле практического производства (журнал, газета, проф-язык и т. д.); только тогда, когда изобретатели будут руководиться не собственными побуждениями, а осознанными потребностями социально-речевого производственного процесса,—только в этом случае продукты композиционного речетворчества после самоотбора будут в то же время целесообразными продуктами речетворчества коммуникативного. Языковая форма будет создаваться, как конкретная потребительская форма (напр., построение лозунгов по методам «поэтической этимологии» и т. п.). Язык будет строиться, как непосредственное орудие общества.

Уже сейчас на Западе и в России в среде технической интеллигенции делаются попытки научно поставить проблему стиля в практической литературе,—в газете и журнале. Но проблемы стиля это проблемы композиционного речетворчества.

Таким образом получаются два сходящихся процесса: практический язык усваивает себе вопросы языка поэтического, поэтический же язык стремится стать утилитарным. Синтез этих двух процессов, повидимому, предстоит в недалеком будущем и зависит от того, насколько обще-социальные коллективизирующие тенденции останутся действенными и не будут ликвидированы историческим регрессом. Шансы последнего минимальны,—отсюда вывод: курс на организованное речетворчество должен стать боевым лозунгом сегодняшнего дня. Инженерная культура языка (термин Винокура) оказывается практической задачей современности,—ее частичными, индивидуалистическими провозвестниками являются «заумники»,—ее полным осуществителем должен стать пролетарий.

МАРКС О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ.

1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНО

Метод.

Эта статья не была задумана, как абстрактно теоретическое исследование.

Искусство, как и другие области жизни, находится сейчас в стадии несомненного революционного кризиса, содержание которого составляет проблема пролетарского искусства, и теоретики и практики его далеки от какого бы то ни было, хотя бы приблизительного, единогласия. Напротив. Можно более или менее определенно наметить здесь две резко враждующие группы; различие между ними я укажу после, пока же констатирую, что обе группы состоят из марксистов и обе считают свою позицию единственно марксистской.

В той журнальной, словесной и прочей полемике, которая страстно и задорно велась в художественно-марксистских кругах, постоянно натыкаешься на один досадный, хотя и понятный факт: злоупотребление именем Карла Маркса. Начиная с выдергивания отдельных случайных цитат и кончая полным «уголовным» передергиванием,— все приемы пускались и пускаются в ход современными «теоретиками» от искусства для того, чтобы, за отсутствием самостоятельных аргументов, разгромить, а главное—опозорить врага («марксист -мол, а с Марксом несогласен»). Надо к этому добавить, что такого рода приемы,

при отчаянном у нас не знании Маркса и при слабо затронутом даже революцией фетишизме сознания, действуют с точностью почти абсолютной,—действуют в пользу их авторов, но во вред об'ективной истине.

Следовало бы давно уже покончить с этим поповством в науке, с этим подтасовыванием под «писания» суб'ективных вкусов и потому прежде всего установить ясно и точно фактически сказанное Марксом. Но раз такое поповство еще процветает, раз оно продолжает служить целям текущей борьбы, то установление подлинника неизбежно превращается в разоблачение плагиата.

Вот отчего написана статья. Вот отчего вместе с тем при работе над ней пришлось встать на путь полемики.

Материал.

Задача книжки обусловила собой выбор тех марксовых текстов, с которыми придется иметь дело дальше. Я хотел выяснить, как отвечает Маркс на основные вопросы художественной современности, а поэтому сразу же отвожу от себя упрек в неполноте.

Такой ответ Маркс, как увидим, дает:

1. В «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта».

2. В найденной в 1902 г. рукописи «Введение к критике политической экономии» (напечатано в сборнике статей «Основные проблемы политической экономии», под редакцией и с предисловием Ш. Дволайцкого и И. Рубина).

Лишь два-три раза придется ссылаться на другие места, где вскользь-брошенные замечания Маркса обладают общеметодологической ценностью.

Проблемы.

Октябрьская революция выдвинула перед рабочим классом задачу создания самостоятельной пролетарской культуры и, в частности, самостоятельного пролетарского искусства. Но создавать что бы то ни было нельзя, не опираясь на имеющийся уже в наличии материал. Поэтому

проблема пролетарского искусства приняла следующую форму:

каково должно быть отношение (теоретическое и практическое) пролетариата к тому художественному наследству, которое оставлено ему человечеством.

И дополнительно:

из каких художественных форм и направлений должен исходить революционный пролетарский художник.

Есть группа теоретиков и художников, отвергающих самую правомерность подобных вопросов. По их мнению, пролетарские художники должны и могут использовать любой опыт и учиться на любом материале. Так, например, Ассоциация пролетарских писателей полагает, что рабочий класс одинаково примет все формы, как школу, и не примет ни одной, как направление, как метод, хотя бы только переходного порядка (см. журнал «Кузница», № 1), предоставляя каждому пролетарию самобытничать на свой манер.

Совершенно очевидно, что такого рода анархо-индивидуалистический эклектизм не способен ни помочь художественным исканиям рабочего класса, ни коллективно и планомерно организовать творчество пролетарских художников. Поэтому в дальнейшем я буду иметь в виду только те две крайние группировки, о которых говорилось в самом начале.

Постараюсь коротко сформулировать теоретические воззрения каждой из них, применительно к заданным выше вопросам.

1. До той поры, пока пролетариат переживает переходную эпоху, пока он не создал еще своих собственных форм,— он должен усваивать и использовывать художественный опыт тех исторических эпох, которые отмечены так называемым расцветом искусства (например, античности). Помимо этих эпох, рабочий класс должен в качестве образцов для своего творчества брать произведения величайших мастеров прошлого, т. е. классиков, самой историей выдвинутых на первое место в мировом искусстве (напр., Шекспира).

Лучшим обоснователем и самым ярким, самым полным выразителем этой точки зрения является, без сомнения, тов. Луначарский.

Перехожу к противоположной точке зрения.

2. Класс органического строительства и революционного разрыва с прошлым пролетариат не может и не будет реставрировать художественные формы, служившие организационными орудиями изжитых исторически социальных систем. Для того, чтобы притти к своему собственному искусству, пролетариату придется до конца вытравить фетишистический культ художественного прошлого и опереться на передовой опыт современности. Основной задачей пролетарского искусства является не стилизация под прошедшее, а созидание, сознательное и органическое созидание будущего.

Эту теоретическую позицию защищали и защищают ЛЕФЫ.

II. ТЕМА

Искусство и общественные отношения.

Этот вопрос занимает Маркса в 4-й главе упомянутого раньше «Введения» с особой, подчеркнутой точки зрения. Вот его тезисная формулировка [1]:

Терминологически обозначая такого рода неравное отношение «диспропорциональностью», Маркс несколько ниже, в пункте 8-м, об'ясняет:

«Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета ни стоят ни в каком соответствии с общим развитием общества, а, следовательно, также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир» (стр. 35).

Здесь пока что мы имеем простое констатирование факта, хорошо, конечно, известного любому искусствоведу.

[1] «Введение» фактически только «набросано», рукопись представляет конспект, который зачастую содержит лишь намеки фраз (из предисловия редактора, Каутского, стр. 3). Поэтому в дальнейшем я буду цитировать «Введение» не сплошь, не подряд, а необходимыми в плане всей работы отрывками, группируя их по отдельным проблемам, разбросанно анализируемым у Маркса.

«Неравное отношение развития материального производства например, к художественному» (п. 6, стр. 34).

И тем не менее уже следующие строки выводят нас за пределы обычного в искусствоведении анализа:

«Относительно некоторых видов искусства, например, эпоса, даже признано, что он в своей классической, составляющей эпоху мировой истории, форме уже не может быть создан, лишь только началось художественное творчество в собственном смысле; что, таким образом, известные, имеющие громадное значение, формы возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития».

Дело тут в следующем. Когда искусствоведы обращаются к эпохам художественного расцвета, они относятся к ним, не как к факту, требующему только об'яснения, не как к известной закономерности, не как к правилу, из которого нельзя вырвать, а как к чудесному исключению. Формы расцвета превращаются в голове искусствоведа в формы нормативные, в авторитарно действующие образцы, и вместо того, чтобы понять, каким образом эти формы возникли в исторически изжитые нами периоды, искусствовед начинает расценивать степень художественного развития эпохи с точки зрения тех высоких форм, которые эта эпоха создала. Вместе с такой расценкой, превращающей формы в абсолют, немедленно теряется из виду исторический характер искусства, и анализ последнего отрывается от анализа общественных отношений.

Для Маркса же, наоборот, ступень художественного развития не перестает быть, как видим, низкой оттого только, что на этой ступени наблюдается расцвет некоторых художественных форм. Мало этого: Маркс устанавливает наличие необходимой и закономерной связи между формой искусства и его исторической стадией, как бы «расцветна» ни была форма и как бы низка ни была стадия. Если для суб'ективного анализа это является противоречием, то для науки это не более, как особый вид закономерности: «в области искусства известные, имеющие громадное значение, формы возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития».

И дальше:

«Если это имеет место в области искусства, в отношениях между различными его видами, то еще менее это обстоятельство должно поражать, если мы возьмем сферу искусства в целом, по отношению к общему социальному развитию».

Таким образом, диспропорциональность, наблюдающаяся в истории искусства, не представляется Марксу чем-то из ряду вон выходящим и не соответствующим нормальному ходу развития:

«Затруднение начинается только при поисках общего выражения для этих противоречий».

Но все же

«Стоит лишь выдвинуть каждое из них, и они уже об'яснены».

В качестве наиболее яркой иллюстрации Маркс берет античность:

«Возьмем, например, отношение греческого искусства и затем Шекспира к современности. Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву (стр. 35)... Греческое искусство предполагает греческую мифологию, т. е. природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии. Это ее материал. Но не любая мифология и не любая бессознательная художественная обработка природы... Египетская мифология никогда не могла бы стать почвой и местом зарождения греческого искусства. Однако, во всяком случае, это должна быть мифология. Следовательно, такое общественное развитие, которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое требует от художника независимой от мифологии фантазии, не [могло бы] ни в коем случае [образовать почву для греческого искусства [1]]» (стр. 36).

Вопрос, поставленный тут Марксом, приобретает в нашу эпоху чрезвычайную остроту. Кто не говорит, кто не пишет теперь о кризисе искусства, о его разложении, бессодержательности и т. д. Декаданс, смерть, конец, всеми такими и прочими словами буквально нестрят выступления огромного большинства современных критиков и художе-

[1] В квадратные скобки помещен неразборчивый и дополненный Каутским текст подлинника.

ственных деятелей. В сегодняшнем искусстве не видят и не хотят видеть ничего здорового и прогрессивного,—чувствуют только одно: что это искусство представляет собою какой-то головоломный разрыв со всеми укоренившимися понятиями и вкусами, с любой привычной художественной традицией. И потому смотрят на него, как на упадок, как на удар по творчеству эстетических ценностей.

Особенно остро, почти до болезненности, выявилось это отношение к новому искусству в Советской России. Сплошь и рядом натыкаешься на недоуменные, иногда негодующие вопросы: каким образом у нас, в стране величайших в истории событий, в стране гигантских замыслов и гигантских осуществлений, возможно такое отмирание искусства. Что за поразительное несоответствие между социальными формами и формами художественными.

И в самом деле: нет ли здесь той самой диспропорциональности, которую имел в виду Маркс.

Но когда пробуешь осведомляться, почему критика так недовольна современным искусством, то оказывается налицо следующая причина: это искусство не похоже на все прошлое, а главное,—оно не дает того, что давали художественные формы «расцветных» времен. Иначе говоря, новое движение квалифицируется, как упадочное, не об'ективно, не потому, что оно не несет с собой никаких плодотворных идей, а суб'ективно, потому, что оно не отвечает тем представлениям о «большом», о «подлинном» искусстве, которые сложились в сознании критиков. Не характерно ли для последних, что каждый раз, когда им приходится не нападать, а давать собственные положительные рецепты, они предлагают учиться у великанов прошлого и подражать им. Борьба между «пассеизмом», пропагандирующим возврат к пройденным урокам, и новаторами является сейчас центральным фактом русской художественной современности. Когда теоретикам «пассеизма» приходится аргументировать в свою пользу, они, несмотря на весь свой марксизм, совершенно забывают о закономерности исторического развития. Великие художественные формы

прошлого не воспринимаются ими, как законно и необходимо принадлежащие прошлому. Им, теоретикам, начинает казаться, что раз эти формы так совершенны, (т. е. органичны,—иначе ведь нельзя понимать совершенство, если, конечно, не встать на позицию метафизиков, абсолютизирующих формы), значит совершенна и эпоха, их создавшая, значит нам остается только учиться у нее, возводимой в образец для любого времени и любого народа. Иными словами, совершенство формы воспринимается пассеистами внеисторически, как формальное совершенство, как совершенство формы, лишенной ее социальной, строго ограниченной временно и пространственно функции. Никакая строго-научная позиция не в состоянии оправдать «пассеизм»; не доказывать же, например, что социальные задачи нынешнего индустриального пролетариата совпадают с социальными задачами торговой буржуазии Афин и греческого крестьянства.

Кардинально противоположным методам учит нас Маркс. Пускай данная, когда-то существовавшая, форма высока и совершенна, для науки это просто факт, подлежащий об'яснению. Пускай, например, эпос составляет «эпоху мировой истории»,—отсюда не следует, что он может и должен повториться. Напротив: он «уже не может быть создан», так как, какое бы «громадное значение» не имели известные формы, они тесно связаны с определенной «ступенью художественного развития» и притом «низкой», и притом «только» низкой.

На частном примере Маркс показывает, как глубоко врастают определенные художественные формы в определенную социальную систему. Ни предыдущие (напр., египетские), ни последующие (например, исключающие «всякое мифологическое отношение к природе») социальные системы не могут считать своими или создавать почву для данных форм искусства (например, греческого). Они совершенны постольку, поскольку они социально — ограничены, т. е. поскольку целиком и до конца соответствуют создавшим их общественным отношениям.

Так как нас сейчас интересуют не исследовательские методы Маркса, а просто взгляды, хотя бы и бездоказательно выраженные, то пока достаточно отметить из них следующие.

1. Греческое искусство неразрывно связано с греческими общественными отношениями, и только с ними.

2. Относительная высота форм его нисколько не противоречит тому факту, что античность может быть отнесена к низкой ступени художественного развития.

А затем перехожу к самому животрепещущему.

Античность и мы.

Когда невозможно сослаться на теоретические взгляды, тогда ссылаются на суб'ективные вкусы. Нередко приходится встречаться с указаниями на то, что Маркс очень любил античное искусство и что, следовательно, правы защищающие античность перед лицом современного пролетариата. Но все дело в том, как любить и как защищать. Маркс действительно любил классиков Греции, знал их в подлиннике—об этом хорошо и подробно говорит Меринг в своей биографии Маркса. Следует ли из этого, однако, что Маркс считал возможным посылать рабочий класс (хотя бы своего времени) на подражательную выучку к античному миру.

Посмотрим.

Установив зависимость между греческим искусством и греческими общественными отношениями, Маркс пишет:

«Однако, трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца» (Введ., стр. 36).

На первый поверхностный, а тем более пристрастный, взгляд может показаться, будто Маркс в самом деле стоит на позиции стилизаторов и реставраторов прошлого. Ведь речь у него идет о «норме», о «недосягаемом образце». Но это только на первый взгляд.

Во-первых, у Маркса идет речь о восприятии античных форм, а не о их воспроизведении; во-вторых, весь вопрос для него заключается не в том, чтобы узаконить «нормативность» далекого прошлого, а в том, чтобы об'яснить ее; наконец, в-третьих, скупой на слова, Маркс не напрасно говорит о «норме» только в «известном смысле». Что это за «известный смысл»,—мы вскоре увидим.

Продолжаю выписку, об'ясняющую значение античности для современного человечества:

«Мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным. Но разве не радует его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность, и разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде» (Стр. 36, 37).

Прежде чем итти дальше, должен подчеркнуть для невнимательного читателя следующее: Маркс считает естественным воспроизведение не античной, а своей «истинной сущности», т. е. сущности «высшей» ступени; Маркс говорит об оживании в детской натуре в каждую эпоху», «в безыскусственной правде», не античного, а «ее собственного характера».

В каком же, значит, смысле представляется нам великим греческое искусство? Отвечаю с помощью Маркса:

«Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Греки были нормальными детьми. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной средой, из которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, среди которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова» (Стр. 37).

Рукопись «Введения» здесь, к сожалению, обрывается, но несколькими строками выше дана параллель:

«...Почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень».

Итак, греческое искусство прекрасно. Итак, есть чему научиться у него. Где же в таком случае та разница, ко-

торая отличает точку зрения Маркса от точки зрения «антикизаторов».

Разница эта состоит в следующем: если для современного подражателя античности греческое искусство достойно быть школой, потому что оно прекрасно, то для Маркса оно прекрасно потому, что является органическим результатом, безыскусственным выявлением своей собственной среды, потому что «греки были нормальными детьми», потому что их формы «никогда не могут повториться снова».

Будьте похожи на самих себя, выявляйте безыскусственно свою собственную сущность, не копируйте других, так же, как не делали этого греки,—вот в каком смысле античность «сохраняет значение нормы и недосягаемого образца».

Красота греческого искусства воспринимается Марксом только, так сказать, исторически, т. е. в неразрывной связи с той социальной средой, которая создала греческие формы. Они прекрасны именно оттого и только оттого, что они когда-то были нормальными и никогда такими больше не будут; не потому, что они нам родственны, как старается доказать, напр., тов. Луначарский (см. его речь на 2-м Всероссийск. с'езде Пролеткультов, «Приложение к бюллетеню с'езда», стр. 18 и сл.), а, наоборот, потому что они нам не родственны, потому что это «никогда не повторяющаяся ступень». Вместо того, чтобы родственность притягивать за волосы к эстетике, Маркс дает об'яснение эстетики из анализа явного отсутствия родственности. Огромное методологическое значение такого подхода заключается в том, что Маркс учит нас воспринимать искусство не с потребительской точки зрения, а с точки зрения социально-производственной: красиво, так как в такую-то эпоху, при таких-то условиях и в такой-то обстановке целесообразно и органично создано. Красота, как социально-исторический факт, а не как психологически-вкусовое явление,—вот необходимый вывод из предыдущих текстов.

Этот ход рассуждений может показаться не особенно убедительным, если не привести доказательств от против-

ного. В самом деле: быть может, Маркс все-таки считал возможной и естественной хотя бы частичную, хотя бы перелицованную под современность регенерацию прошлых, в данном случае—античных форм.

Возвращаюсь к 35-й странице «Введения» и нахожу:

«Разве был бы возможен тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства, при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа. Разве нашлось бы место Вулкану рядом с Robertset C°, Юпитеру рядом с громоотводом и Гермесу рядом с Credit mobilier».

Поистине необычайно звучат эти строки: если бы не было известно, что они написаны в 1857 году, можно было бы счесть их за цитату из революционнейших «левых» художников второго десятилетия двадцатого века.

Но вот еще:

«С другой стороны, возможен ли Ахиллес с порохом и свинцом. Или вообще Илиада на ряду с печатным прессом и типографской машиной. И разве не исчезают неизбежно сказания и песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, вместе с слухами периодической прессы» (Стр. 36).

Коротко остановлюсь на одной попытке оправдать при поддержке Маркса антикизацию современного искусства. Попытка эта принадлежит тов. Луначарскому. В цитированной уже мною речи на Пролеткультовском с'езде встречаю такого рода аргумент:

«Маркс говорил: социализм будет похож на Афины, с той только разницей, что Афины на рабе построили свое благополучие, а у нас благополучие будет построено на стальном рабе» (Стр. 18, 19).

Отсюда должен, разумеется, следовать вывод: греческое искусство родственно нам. Спрашивается, почему нам не родственна частная собственность, торжествовавшая в Афинах, идеалистическая и рационалистическая философия греков, их религия и т. д.

Удовлетворительного ответа нам, конечно, никогда не получить. Вместо ответа мы рискуем зато встретиться еще

с одной ссылкой: не один раз встречал я победоносную выписку из Меринга о том, что Маркс считал идиотами людей, не признававших значения античной культуры для пролетариата; как-то я нашел ее даже в «вольной» передаче: говорилось не об античной культуре (как сказано у Меринга, см. его «Жизнь Карла Маркса»), а об античном искусстве (см. «Красная Новь», Москва, 1921, № 1). Выписка из Меринга свидетельствует только об одном: пролетариат должен знать и понимать античную культуру; он должен ценить ее, как великий и гармоничный опыт навсегда отошедшей эпохи. Использование же этого опыта возможно только в том направлении, которое является универсальным для рабочего класса: не путем подражания, а путем научного раскрытия законов исторической, в частности, культурной, в частности, художественной эволюции.

Возвращаюсь к Афинам.

Тексты «Введения» достаточно ясно показали, в чем видел Маркс похожесть Афин и социализма: он видел ее в их органическом «благополучии», и уж если оперировать с умозаключениями тов. Луначарского,—то куда естественнее и логичнее было бы сказать: социалистическое общество, заменив человека высокой техникой,--заменит и человекоподобное искусство искусством высокой техники.

Резюмирую:

1. Греческое искусство могло возникнуть только среди незрелых общественных отношений.

2. Всякое повторение греческого искусства: «смешно».

3. Греческое искусство прекрасно постольку, поскольку оно воспринимается в его естественной социальной обстановке.

Искусство буржуазных революций.

Доказывая необходимость для рабочего класса в переходный период революции использовать формы прошлого,

иногда приводят в качестве аргумента анализ, проделанный Марксом по отношению к искусству Великой французской революции, механически советуя пролетариату сделать то, что свойственно было делать буржуазии[1]. Место, на которое ссылаются, взято из «18-е Брюмера»,—обращаюсь поэтому туда.

После нескольких вступительных слов (о них в самом конце), Маркс дает широкую характеристику стиля Великой французской революции. Привожу ее целиком: выяснив теоретический взгляд Маркса на художественную реставрацию, я считаю особенно важным показать его отношение к тем историческим моментам, где эта реставрация не просто мыслилась, но и реально осуществлялась: либо предыдущие выводы были неверны, либо они получат конкретное подтверждение.

Итак:

«Люди сами делают свою историю, но они делают ее не произвольно, не при свободно избранных, а при найденных ими непосредственно данных, унаследованных условиях. Традиция всех умерших поколений, как кошмар тяготеет над мозгом живущих. И как раз в то время, когда люди стараются, повидимому, радикально преобразовать себя и окружающий их мир, стараются создать нечто, никогда еще не существовавшее,—как раз в такие эпохи революционных кризисов они озабоченно вызывают на помощь себе духов прошлого, берут у них имена, боевые пароли, костюмы, чтобы в этом освященном веками одеянии, этим заимствованным у предков языком разыграть новое действие на всемирно-исторической сцене. Так, Лютер маскировался апостолом Павлом, революция 1789—1814 г.г. драпировалась то как римская республика, то как римская империя, и точно так же революция 1848 г. не нашла ничего лучшего, как пародировать в одних случаях 1789 г., в других—революционные предания 1793—95 г.г. Так, начинающий изучение нового языка, каждое слово переводит на свой родной язык, но лишь тогда усвоит он дух нового языка, лишь тогда может свободно пользоваться им, когда получит способность без всяких припоминаний применять чужой язык и в нем забудет свою родную речь».

[1] Известно, что буржуазия стилизацию превратила в своего постоянного спутника. Стилизация характерна не только для эпохи буржуазной революции, но и для всего последующего времени буржуазного господства.

Иронический тон текста достаточно определенно свидетельствует об отношении Маркса к вызыванию «духов прошлого», и тем не менее можно как будто предполагать, что вызывание это является в глазах Маркса вечной необходимостью всех революционных кризисов вообще, а, следовательно, и пролетарского: во-первых, говорится не о классах, а о людях; во-вторых, аналогия с изучением языка, повидимому, не допускает какого бы то ни было исключения из установленного выше правила. Однако, это не так. И люди, и язык взяты здесь в качестве стилистического приема обобщения, но не больше: это станет ясным из всего последующего. Хочу только отметить небольшое, но существенное обстоятельство: «традиция всех умерших поколений» никогда не казалась Марксу панацеей в трудный момент; напротив, в его представлении она «как кошмар тяготеет над мозгом живущих».

А вот и ее социально-историческое об'яснение:

«Присматриваясь ближе к указанным всемирно-историческим заклинаниям мертвых, мы тотчас же открываем одно коренное различие. Камил Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон—герои, партии и массы старой французской революции—осуществляли, пользуясь римскими костюмами и римскими фразами, задачу своего времени: освобождали от оков и строили новое буржуазное общество. Одни разбили в куски феодальную почву и скосили выросшие на ней феодальные головы. Другой создал внутри Франции условия, делающие возможным развитие свободной конкуренции, эксплоатацию парцеллированной земельной собственности, применение в промышленности освобожденной производительной силы нации; а по ту сторону французских границ он везде сметал феодальные учреждения, поскольку это было необходимо, чтобы создать на европейском континенте среду, соответствующую времени и потребностям французского буржуазного общества. Но как только создалась новая общественная формация, исчезли допотопные классы, а вместе с ними исчез и восставший из мертвых древнеримский мир: Бруты, Гракхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам цезарь. Буржуазное общество со свойственной ему трезвой практичностью создало себе собственных истолкователей и трибунов в виде всех этих Сэев, Кузенов, Ройе-Колляров, Бенжаменов—Констанов и Ризо; его истинные полководцы сидели за конторками, а жирная голова Людовика XVIII стала его политической главой. Совершенно поглощенное производством

богатства и мирной борьбой конкуренции, оно забыло, что у его колыбели стояли тени древнего Рима».

Не следует, однако, думать, что революционная стилизация мешала молодой буржуазии; напротив, она была буржуазии необходима, не тормозила процесс общественного переустройства, а служила его могучим орудием:

«В этих революциях воскрешение мертвых было средством для того, чтобы возвеличить новую борьбу, а не пародировать старую, чтобы придать посредством фантазии чрезмерное значение данной задаче, а не уклоняться от ее действительного решения, чтобы снова обрести истинный дух Революции, а не вызвать ее призрак»

Но неужели для того, чтобы «обрести истинный дух революции» непременно надо «придать посредством фантазии чрезмерное значение данной задаче». Неужели путь иллюзий обязателен для всякого революционного класса.— Цитирую.

«...При всем характеризующем буржуазное общество отсутствии героизма, оно нуждалось в героизме, самопожертвовании, терроре, гражданской войне и битве народов, чтобы появиться на свет. И для гладиаторов буржуазного строя классически строгие традиции римской республики давали те идеалы, те художественные формы и средства самообмана, в которых они нуждались, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы и поддерживать свой энтузиазм на высоте великой исторической трагедии».

Таким образом, Маркс никогда не думал, будто реставрация тех или иных подходящих художественных форм прошлого является необходимостью для переходного периода всякой революции.

Как всегда, Маркс и тут на первое место выдвигает классовое содержание данной революции.

Пролетарское искусство.

Нельзя подойти к проблеме пролетарского искусства, не решив сначала вопроса о социальных корнях и социальном смысле художественной иллюзии. Иллюзия может существовать в самых различных видах, и было бы чрезвычайно важно установить, является ли она монополией

искусства и притом вечной его монополией, или же это «средство самообмана» представляет собой общее явление, но только на известной ступени исторического развития, вместе с которой оно неминуемо исчезает.

Предыдущие страницы достаточно ясно показали, что реставрационная форма эстетической иллюзии или т. н. «пассеизм» рассматривается Марксом, как один из возможных случаев реставрационного самообмана вообще: искусство Великой французской революции было иллюзорно не потому, что таково свойство самого искусства, а потому, что этого требовали общественные отношения, превратившие искусство в одно из могучих средств этой обще-социальной иллюзии.

Но искусство может служить целям иллюзии не только путем подмена одних форм другими, как это происходит со стилизацией; искусство знает и другие виды иллюзии. Как же расценивает их Маркс?

Для ответа еще раз возвращаюсь к «Введению». После известного уже читателю места о том, «что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»,—Маркс говорит:

«Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения, и, следовательно, исчезает вместе с действительным господством над последними» (стр. 36).

Несколько ниже дается об'яснение термину «природа»:

«Здесь под нею понимается все предметное, следовательно (также) общество».

Иными словами, речь идет о мифологической изобразительности вообще. Как видим, и тут Маркс переводит вопрос об иллюзии, о воображаемом преодолении из сферы эстетической в сферу обще-социальную; и тут об'ясняет наличие иллюзии совершенно конкретными и временными общественными условиями: если в первом случае (в случае с буржуазными революциями) иллюзия существует постольку, поскольку от людей скрыто «истинное содержание» их социальных задач, то во втором случае мифология и, как

частное ее проявление, мифологическое искусство может держаться лишь до тех пор, пока нет действительной власти над «всем предметным» т. е. над стихиями, вещами и людьми. Или иначе: иллюзия нужна там, где общество не является сознательным господином своей судьбы, где оно подчиняется либо стихиям внешнего мира, либо стихиям своего собственного развития.

Видя в художественной иллюзии частное, и на известной исторической стадии развития необходимое средство самообмана, — Маркс только вполне последовательно применил к искусству свою общую точку зрения на товарный фетишизм, о преодолении которого писал:

«Общественный процесс жизни, т. е. материальный процесс производства лишь тогда сбросит с себя мистическое покрывало, когда он, как продукт свободно соединившихся людей, станет под их сознательный и планомерный контроль» («Капитал», т. I, гл. первая).

Тогда ненужны,—наоборот,—глубоко вредны будут иллюзии, тогда исчезнет воображаемое «преодоление» природы, тогда станет возможным и необходимым ее действительное, ее реальное преодоление.

«Совершенно так же столетием раньше, на другой ступени развития, Кромвель и английский народ заимствовали из ветхого завета язык, страсти и иллюзии для своей буржуазной революции. Когда цель была достигнута, когда буржуазное преобразование английского общества было завершено, — пророка Аввакума вытеснил Локк» (там же).

В зависимости от той или иной ступени развития, типы реставрационных приемов, конечно, меняются: если для эпохи Робеспьера «средства самообмана» нужны были, чтобы довести революцию до конца, то для победившей уже давно буржуазии 1848 г. эти «средства» превратились в орудие торможения революции. Но и тут и там содержанием их был «самообман», и тут и там требовались «иллюзии», т. е. поддельный героизм вместо героизма собственных социальных задач, героизма, которого нет и не было у одного определенного класса—у буржуазии.

О революции 1848 года Маркс пишет:

...«В период 1848—1851 гг., бродили только призраки старой революции, начиная с Марра, «республиканца в желтых перчатках», облекшегося в костюм старика Бальи, и кончая тем авантюристом, который скрыл свои тривиально-отталкивающие черты под железной маской, снятой с трупа Наполеона. Целый народ, мечтавший ускорить путем революции быстроту своего движения, оказывается вдруг в недрах умершей эпохи, и чтобы устранить всякое сомнение в реальности этого возврата к прошлому, воскресают старые даты, старое времяисчисление, старые имена, старые эдикты, давно уже ставшие достоянием антикварской учености, и старые полицейские, которые, казалось, давно уже сгнили.—Нация очутилась в положении того сумасшедшего англичанина в Бедламе, который вообразил, что он живет во времена древних фараонов, и ежедневно жаловался на тяжкие принудительные работы, производимые им в качестве золотоискателя в эфиопских рудниках: замурованный в этой подземной тюрьме, с тускло мерцающей лампочкой на голове, он должен работать под угрозами, с одной стороны, надсмотрщика над рабами, вооруженного длинным бичем, а с другой—охраняющей выходы толпы солдат варваров, не имеющих общего языка и потому не понимающих ни друг друга, ни тех, кто работает в руднике. „И все это приходится терпеть мне, свободнорожденному британцу, чтобы добывать золото для древних фараонов“,—вопил сумасшедший англичанин „...Чтобы уплачивать долги фамилии Бонапарта“,—вопила французская нация. Англичанин, даже приходя в разум, не мог отделаться от навязчивой идеи золотых рудников. Французы, даже производя революцию, не могли забыть наполеоновских преданий, как показали выборы 10 декабря. От опасностей революции они стремились убежать назад,—к египетским горшкам с мясом,—и 2 декабря 1851 г. было ответом на это стремление. Они получили не только каррикатуру старого Наполеона, но самого старого Наполеона, окаррикатуренного ровно настолько, насколько облик его должен был бы стать иным, если бы он выступил в половине столетия»

Дурман может служить разным целям. Во время империалистической войны солдат опаивали, чтобы они лучше дрались—так поступила история с французской буржуазией 1789 г.; можно, однако, опаивать с целью обезволить человека,—так случилось в эпоху 1848 года. Необходимо было лишь наличие в оба периода таких общественных отношений, которые, исключая сознательное преодоление действительности, нуждались бы поэтому в дурмане. Только полное непонимание идей Маркса могло продиктовать не-

которым из марксистов некритическую пропаганду нормальных для буржуазии форм творчества в среде пролетариата: либо «драпирование» в античные костюмы, в тоги с чужого плеча, либо бегство к «египетским горшкам с мясом».

Ирония и научное анатомирование, далекое от какого бы то ни было восторга перед искусством прошлого, а тем более его реставрацией,—вот что имеется у Маркса. И для того, чтобы подчеркнуть и вместе с тем прорезюмировать его позицию в этом больном для нашей современности вопросе,—я немного поспешу и процитирую:

«Прежние революции нуждались в великих исторических воспоминаниях, чтобы обмануть самих себя относительно своего истинного содержания».

Тем классом, который, по убеждению Маркса, придет организовать «сознательный и планомерный контроль», является пролетариат. Уже этого одного было бы достаточно, чтобы отвергнуть для пролетариата необходимость каких бы то ни было иллюзий, в виде ли мифологии, или в виде реставрации, хотя бы это лишило пролетарскую революцию того ореола «красоты», в котором так нуждаются эстеты.

Маркс констатирует:

«Буржуазные революции, как, например, революции XVIII века, быстрее стремятся от успеха к успеху, их драматические эффекты импозантнее, люди и события как бы озарены бенгальским огнем, экстаз является господствующим настроением каждого дня; но они быстротечны, скоро достигают своего высшего пункта, и продолжительное настроение похмелья охватывает общество, прежде чем оно успевает трезво усвоить себе результаты периода бури и натиска. Напротив, пролетарские революции, каковы революции XIX века, непрерывно критикуют самих себя, то и дело прерывают свой ход, возвращаются назад и заново начинают то, что, повидимому, уже совершено, с беспощадной суровостью осмеивают половинчатость, слабость, недостатки своих первых попыток, низвергают противника, как будто бы только для того, чтобы он набрался новых сил и встал перед ними еще более могучим, все снова и снова отступают назад, пугаясь неопределенной колоссальности своих собственных задач, пока, наконец, не будут созданы условия, исключающие возможность всякого отступления, пока сама жизнь не заявит властно: Hic Rhodus, hic salta! («18-е Бр.»).

Откуда взялась такая разница? Об'ясняя ее на примере искусства, Маркс бросает крылатую мысль, которую, к сожалению, успели уже исковеркать всевозможные «критики»:

«Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы».

Обычно эта цитата приводится марксистами от эстетики для того, чтобы доказать, что по Марксу «содержание определяет форму» или, иначе говоря, в понятие «содержание» здесь вкладывается идеологическая сторона художественного произведения, его сюжет в широком смысле слова. Что Маркс никоим образом не мог приписывать форме такое происхождение, видно из того места, где он об этом говорит совершенно прямо и определенно. В первом томе «Капитала», в главе пятой сказано:

«Человек не только изменяет формы вещества, данного природой: он воплощает также в этом веществе свою сознательную цель, которая, как закон, определяет его способ действия и которой он должен подчинить свою волю».

Не воля, не идеология — пресловутое «содержание» («Inhalt» немецкой кантианской эстетики, заразившей почему-то марксистскую критику), а осознанная цель определяет форму. Поэтому очевидно, что слово «содержание» употреблено Марксом в каком-то другом, отличном от эстетического истолкования, смысле. В каком же именно?

Из контекста видно, что под содержанием Маркс понимал содержание того революционного процесса, который создает те или иные художественные формы, т. е. социальные задачи, социальные цели этого процесса: в то время, как в эпоху буржуазных революций формы сообщают «чрезмерное значение данной задаче», скрывают «буржуазное ограниченное содержание» борьбы,—в эпоху пролетарской революции они могут выковываться только в процессе самой борьбы, в процессе сознательного достижения сознательно же поставленных задач; там они были «средством самообмана», «бенгальским огнем», эстетической красотой,—здесь они будут служить социальной целесообразности.

Так, и только так надо понимать мысль Маркса о фразе и содержании.

Приведу еще одно место. В исторических очерках «Борьба классов во Франции» Маркс снова сравнивает буржуазную революцию с пролетарской революцией:

«Февральская революция была красивой революцией общих симпатий, потому что противоречия, которые выразились в ней, как борьба против июльской монархии, оставались еще в неразвитом состоянии и мирно одно возле другого, а социальная борьба, составлявшая их подоплеку, приобрела лишь воздушное существование, существование фразы, слова. Июньская революция, напротив, некрасивая, отталкивающая революция, потому, что на место фразы выступило дело, потому, что республика обнажила голову у чудовища, сбив с него защищавшую и прикрывавшую его корону».

Об искусстве пролетарской революции Маркс пишет:

«Социальная революция XIX века может почерпать для себя поэзию не из прошлого, а только из будущего. Она не может даже начаться, пока не вытравлены все суеверия прошлого. Прежние революции нуждались в великих исторических воспоминаниях, чтобы обмануть самих себя относительно своего истинного содержания. Революция XIX столетия, чтобы найти свое истинное содержание, должна предоставить мертвым погребать своих мертвецов. Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы» («18-ое Бр.»).

Прежде всего маленькое отступление для непосвященных: под «социальной революцией XIX века» Маркс разумеет,— это известно всякому внимательному читателю Маркса,— пролетарскую социалистическую революцию, которая, по его предположению, должна была наступить в XIX веке.

А затем по существу.

Итак, искусство революционного пролетариата должно жить будущим; мало того: только будущим. Пусть запомнят, пусть хорошо запомнят это те, кто на каждом шагу навязывает пролетариату прошлое, кто именем Маркса узаконяет и славословит стихийное паломничество неокрепших пролетарских художников на кладбище всех времен и народов, называя эти похоронные процессии исканиями. Пусть они, ссылающиеся на Маркса,

поучатся у него умению ставить художественные проблемы так же, как ставятся все другие проблемы. Пусть поймут, что для Маркса быть «будущником» в политике, в экономике, в морали, значило быть таким же «будущником» в искусстве. Пусть прислушаются к Марксу и другие,—те, кто проповедует пассивное отображение реальной действительности, мотивируя его материалистическим мировоззрением и забывая, что материализм Маркса диалектичен, что речь у него идет не об иллюзорной красоте «мирно дремлющих» противоречий, не о любовании настоящим, а о реальном овладении будущим.

Но может быть не пролетариату, может быть предпролетарским художникам необходимо использование прошлого; может быть, они этим своеобразным образом как-то помогут пролетариату встать на свои собственные ноги...

Маркс имел в виду других предтечей пролетарской революции:

«Она не может даже начаться, пока не вытравлены все суеверия прошлого».

Не реставраторы античности или ренессанса, не жрецы «египетских горшков с мясом»[1] должны занять почетное место предшественников рабочего класса; это место принадлежит только тем, кто в неумолимой, суровой, подлинно-революционной смелости готов вытравлять «все суеверия прошлого». Что же, в таком случае, делают «классицисты»?

Они мешают, они тормозят дело пролетарского искусства, а значит и дело культурной революции, потому что при господстве их творчества «она не может даже начаться».

Не буду дальше анализировать сказанное Марксом. Еще раз:

«Революция XIX столетия (нам надо говорить: Октябрьская революция. Б. А.), чтобы найти свое истинное содержание, должна предоставить мертвым погребать своих мертвецов».

---

[1] Невольно вспомнился «египетский» обелиск на Советской площади г. Москвы, что же,—и он—предшественник?

Даже, если эти мертвецы называются Фидиями и Шекспирами, даже, если мы готовы принять их там, где им надлежит быть, т.-е. в их прошлом.

Выводы.

В рядах пролетариата «воскрешение мертвых» не может быть «средством для того, чтобы возвеличить новую борьбу» (см. раздел «Искусство буржуазных революций») по той простой причине, что его борьба далеко не «новая». Если для буржуазии революция не была никогда естественным фактом, а только временным состоянием, то для пролетариата революция является нормальной формой его существования, вытекающей из его положения в капиталистическом обществе. Если буржуазия характеризуется «отсутствием героизма» и потому в героические эпохи должна «заимствовать... язык, страсти и иллюзии», то пролетариат, класс органического героизма, черпает силы для борьбы в самой борьбе, в ее современных формах и в ее грядущих результатах, иначе говоря,—в себе самом.

Буржуазное общество стихийно, от его сознания скрыт действительный процесс исторической эволюции, действительные его цели, и оно заменяет их целями иллюзорными. В те же периоды, когда история требует от буржуазии такой практики, которая выходит за пределы нормальных буржуазных возможностей,—эти иллюзии приобретают особенно яркий характер. Без них немыслимо было бы существование буржуазии. Для того, чтобы совершить подвиг, надо поставить себе достойную этого подвига задачу; мало этого: надо облечь ее в соответствующую конкретную форму, так как никакая абстрактная фразеология не способна вдохновить человека. Но в своем собственном бытии буржуазия не могла найти этих форм: внешний размах буржуазной революции не отвечал ее подлинному содержанию.—Он был, по выражению Маркса, «буржуазно ограниченным». Что сталось бы с Робеспьерами и Маратами, если бы они знали, к чему приведет их революционная деятельность?.. Разве не сломился бы немедленно их во-

левой порыв, если бы они поняли, что «свобода, равенство и братство» скрывают в себе патент на эксплоатацию немногими многих? И разве их революционный пафос не держался на том, что за всеми этими Брутами и Гракхами они не видели, не могли и, — об'ективно рассуждая, — не должны были видеть Сэев и Кузенов? Нет революций просто. — Есть революции того или другого класса. «Тени древнего Рима» и всякие иные тени нужны революции только такого класса, который вслепую борется и вслепую побеждает, который не смеет взглянуть прямо в лицо своему будущему, и потому неврастенически спешит, окружает «драматическими эффектами», «преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения», обращенного не вперед, а назад. Класс этот — буржуазия. В периоды своего революционного под'ема она так же цеплялась за прошлое, как цепляется за него сейчас, в период своего исторического банкротства. В другие же периоды, в периоды относительного равновесия, она, никогда не умевшая сознательно преодолевать современность, обращалась с нею так, как это свойственно всякому трезвому буржуа: считалась с ней, констатировала ее, отражала ее, в крайнем случае, приукрашала извне фейерверками «бенгальского огня». Здесь именно кроется основной смысл реставрационного буржуазного искусства: ему дорого прошлое, потому что у него нет опоры в настоящем; оно выкапывает из могил мертвецов, потому что не надеется на собственную жизнеспособность.

В противоположность буржуазии, пролетариат идет по предназначенному ему историей пути сознательно и прямо, об'ективно учитывая тенденции социального развития. Чем туманнее «неопределенная колоссальность» его задач, тем беспощаднее вскрывает он действительное содержание своих действий, потому что он идет туда, куда стремится «сама жизнь». Если пролетариат, в той или иной своей части, готов еще питаться иллюзиями, то для революционного марксиста отсюда может последовать только один вывод: надо эти иллюзии не подогревать, а разрушать, надо про-

яснять сознание, а не запутывать его дальше. Иначе пролетариат будет сбиваться со своего пути и сворачивать на чужие дороги. Насколько иллюзии были полезны буржуазии, настолько же они вредны пролетариату. Подделки под прошлое, когда они создавались буржуазией, были исторически целесообразны, так как они толкали буржуазию туда, куда бы она не решилась пойти сознательно; те же подделки, преподносимые пролетариату, становятся для него тормозом, так как в фальшивом свете изображают ему то будущее, которое он должен разглядеть реально-отчетливо и за которое он и без того открыто и бесстрашно борется.

Пролетариату нечего бояться своих целей, — они не ограничены подобно буржуазным. Пролетариату незачем преодолевать «в воображении и при помощи воображения», — он может и должен преодолевать в действительности. Правда, пока не достигнуто «действительное господство» (см. «Введение»), ему придется образно воздействовать на свои собственные ряды, но образы эти будут возникать в его реальной борьбе, а не браться из запаса покрытых пылью столетий; они будут глядеть вперед, а не назад. И еще больше: для того, чтобы победоносно завершить свою революцию, революцию великого прыжка из царства необходимости в царство свободы,—рабочий класс вынужден будет освободиться от всех пут, так или иначе связывающих его, и прежде всего от пут, притягивающих его к прошлому, т. е. от пут традиции. «Традиции всех умерших поколений»,—этот, по терминологии Маркса, кошмар, тяготеющий «над мозгом живущих»,—должны быть низвергнуты революционным пролетариатом, если он хочет победить. Прошлое хорошо только в прошлом, только как использованный опыт, — живя в настоящем, прошлое становится «суеверием».

Пролетарский, еще лишь нарождающийся, художник не станет укрываться в тени изжитых веков; он не будет обманывать ни себя ни свой класс, он будет откровенен в своих действиях, а действия эти будут направлены не в

сторону иллюзий, а в сторону реального и коллективного пересоздания жизни. Реальные задачи пролетариата слишком велики для того, чтобы их можно было прикрывать какой бы то ни было иллюзией.

В последний раз напоминаю: «там фраза была выше содержания, здесь—содержание выше фразы», так как «на место фразы выступило дело»

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ни минуты не сомневаюсь, что статья не только не исчерпала темы, но даже не развила ее достаточно широко.

Главное, чего мне хотелось, это разбудить спящую мысль марксистской эстетики. У нас часто бывает принято затушевывать разногласия. Думаю, что нам следует свернуть на другую дорогу: беспощадно вскрыть эти разногласия с тем, чтобы покончить с ними, избрав какой-нибудь один путь.

Традиции прошлого, действительно, «кошмаром» тяготеют над нашим художественным сознанием, и нужно безбоязненно открыть им бой. В противном случае о многом у нас можно будет сказать то же самое, что сказал Маркс по поводу стиля буржуазной революции:

«Гегель заметил где-то, что все великие всемирно-исторические события и лица появляются в истории, так сказать, два раза. Он забыл прибавить: в первый раз, как трагедия, во второй раз, как фарс» («18-ое Брюмера»).

СОДЕРЖАНИЕ.

		Стр.
1.	Предисловие О. М. Брика	7
2.	О марксистском искусствознании	13
3.	К марксистской поэтике	18
4.	О формально-социологическом методе	29
5.	Язык поэтический и язык практический	50
6.	Контр-революция формы	65
7.	Эстетический фетишизм	85
8.	Синтаксис Маяковского	101
9.	Речетворчество	127
10.	Приложение. Маркс о художественной реставрации	144

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«ФЕДЕРАЦИЯ»

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ:

ВОРОНСКИЙ, А. Искусство видеть мир. Сборник статей. 216 стр. Ц. в пер. 2 р. 50 к.

Его-же. Литературные записи. 168 стр. Ц. в перепл. 1 р. 60 к.

Его-же. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. Сборник статей и фильетонов. 232 стр. в переплете. Ц. 2 р. 25 к.

ГОРБОВ, Д. У нас и за рубежом. Литературные очерки. 224 стр. Ц. в перепл. 2 р. 25 к.

ГОРЬКИЙ, М. О писателях. 316 стр. Ц. 2 р. 50 к. в пер. 2 р. 80 к.

ЕРМИЛОВ, В. За живого человека в литературе. Статьи критические и полемические. 320 стр. Ц. 2 р. 75 к., в пер. 3 р.

ЛЕЖНЕВ, А. Вопросы литературы и критики. 216 стр. Ц. 1 р. 75 к.

Его-же. Современники. Литературные кратк. статьи. 184 стр. в перепл. Ц. 2 р.

ПОЛОНСКИЙ, ВЯЧ. На литературные темы. Сборник статей.

Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей 200 стр. Ц. 1 р.

ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ, В. Л. От усадьбы к избе. Л. Н. ТОЛСТОЙ. 1828—1928. 288 стр. Ц. 3 р.

ШКЛОВСКИЙ, В. Материал и стиль в романе. Л. Н. ТОЛСТОГО „Война и мир". С 12 рис. 256 стр. в пер. Ц. 3 р. 50 к.

ТОЛСТОЙ, С. Л. Мать и дед Л. Н. Толстого. Очерки жизни, дневники, записки и письма по не изданным материалам. С 3-мя портр. 160 стр. Ц. 1 р. 75 к.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ

В ТОРГОВЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА

Москва Центр, Богоявленский пер., 4 и во все магазины и отделения.

Цена 1 руб. 80 коп.
В папке 2 руб.

Склад издания
ТОРГОВЫЙ СЕКТОР
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА РСФСР
Москва, Центр. Богоявленский переулок, 4. Телеф. 2-65-31 и 5-50-80. Ленинград, Ленотгиз, Проспект 25-го Октября, 23. Телефон 5-34-18.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00024004916